احمد اليبوري

دينامية النص الروائي





دينامية النص الروائي

منشورات اتحاد كتاب المغرب

رقم الإيداع القانوني : 1992\918

الطبعة الأولى
الرباط 1993

الغلاف من إنجاز خليل غريب

أحمد اليبوري

دينامية النص الروائي

تـقديم

حاولنا في هذا البحث إعطاء صورة، جزئية وأولية عن الرواية المغربية، من خلال تحليل نماذج منها، على المستوى الميكرونصي والماكرونصي، للوصول، عبر بنياتها السردية العميقة وبنياتها الخطابية السطحية، إلى إبراز مختلف العناصر البنائية التي تساهم في تحديد ديناميتها.

وكان وراء اختيارنا لهذا المتن بالذات، رغم اعترافنا بوجود روايات مغربية أخرى لها قيمة أكيدة، مبدأ الملاءمة الذي مكننا من تحديد عنصر مكون ومنظم في الآن ذاته للمتتاليات السردية، يتمثل في الدينامية التي كانت في هذا البحث قريبة من المعنى الذي أعطاه إياها (جورج ماري) في دراسته (من الصور إلى البنيات)(1)، في إطار السيميائيات الدينامية.

والتحليلات التي قمنا بها تنطلق أساسا من النص، تفكيكا وإعادة تركيب، ولا تتجاوز ذلك إلا لماما رغم قوة إغراء المقارنة بين بعض النصوص المغربية من جهة، والعربية من جهة ثانية، خاصة منها (الجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم، و(كتاب التجليات) لجمال الغيطاني... وحتى لو تمت تلك المقارنة، فإنها كانت في نظرنا ستبرز القيمة الكبيرة للنصوص الروائية المغربية وتميزها في مجال الإبداع الروائي العربي؛ وما ذكرناه من إشارات سريعة، بصدد (بدر زمانه) و(أحلام بقرة) بصفة خاصة، لا يعني مسألة

1- Mary (G), Des figures aux structures, Poétique 51, 1981.

التأثر والتأثير في إطار الأدب المقارن، بقدر ما كانت تهدف إلى إثارة الانتباه لمسألة التكون النصي.

لقد كانت كل رواية أو مجموعة روايات تطرح علينا أسئلتها الخاصة ، سواء على مستوى التكون الأجناسي أو المستويين البنائي والدلالي؛ وحاولنا ، من خلال مقاربات متكاملة ، أن نجيب عن تلك الأسئلة : وهكذا رصدنا ، في مرحلة أولى ، مسألة التكون النصي في (الزاوية) للتهامي الوزاني و (المعلم علي) لعبد الكريم غلاب؛ وعلاقة المرجعي بالإستطيقي ، في مرحلة ثانية ، في (الغربة) لعبد الله العروي، و (لعبة النسيان) لمحمد برادة ؛ واشتغال النصي في رحم اللا شعور في (المرأة والوردة) لمحمد زفزاف ، و (بدر زمان) لمبارك ربيع ، و(اشتباكات) للأمين الخمليشي، في مرحلة ثالثة بينما بدا لنا أن التنويع على (العلامة) في إطارها العبر لساني ، وما يقتضيه من تطويع لأدق تقنيات السرد والبناء ، من أهم سمات المجموعة الروائية الأخيرة :(الجنازة) لأحمد المديني ، و(أحلام بقرة) لمحمد الهرادي ، و (المباءة) لمحمد عز الدين التازي .

وكانت الخاتمة محاولة تركيب عام تم فيه استخلاص بعض ما توصلت إليه التحليلات من نتائج .

وقد كان تناولنا لهذا المتن الروائي بمنأى عن أي حكم قيمي أو تأويل يستند إلى السيرة الذاتية لكتابه ؛ وانطلاقا من تسليمنا بأن كل نص يحيل ، في آن واحد بشكل أو بآخر على الواقع والتاريخ والإيديولوجيا واللا شعور ... فإننا ركزنا ، في تحليلنا ، على العناصر التي بدت لنا مهيمنة في النص ، مؤثرة في تمفصل مختلف مكوناته .

ولا يخفى أن هذا العمل استفاد من السيميائية والسيميائية الدينامية ، والسوسيو نقد والتحليل النصي في إطار لا شعور النص ، ومن نظرية التلقي ، وغيرها من المناهج التي تسعى إلى تأسيس مقاربة ملائمة للنصوص الأدبية عامة ، والروائية بصفة خاصة ، وذلك ما يعني تحليلها وفق قواعد ومفاهيم إجرائية ، في إطار التكامل المعرفي .

وتجدر الإشارة إلى أن هذا البحث يضم سبع دراسات جديدة حول (بدر زمانه) و(عين الفرس) و (الجنازة) و (لعبة النسيان) و (أحلام بقرة)و (المباءة) و(اشتباكات).

وهناك إلى جانبها دراسات سبق نشرها ، أدخلنا على بعضها تعديلات أساسية (المرأة والوردة) ، وعلى بعضها الآخر تعديلات جزئية (الزاوية)، ولم نضف شيئا إلى ما قمنا به من تحليلات حول (الغربة) و (المعلم علي) .

ورغم تسليمنا ، كما أشار إلى ذلك (إي ، دي، هيرش) بأن «التصور الأجناسي المسبق لدى مؤول نص معين ،يعتبر مكونا لكل ما سيفهمه من ذلك النص» (2) فإن ابتعادنا عن مسألة الجنس الأدبي ، في هذا البحث ، وتقيدنا بالنصوص ، في خصوصيتها وتنوعها ، ربما جعلنا في مأمن نسبي من الوقوع في أوهام التصورات المسبقة ، والتأويلات المرتبطة بها ؛ ذلك على الأقل ، ما كنا نهدف إليه ، ونرجو أن نكون قد وفقنا إلى إنجازه ، استجابة لدعوة كريمة من اتحاد كتاب المغرب الذي نعبر له ، بهذه المناسبة ، عن أعمق التقدير .

2- E.D. Hirsch, The validity in interpretation, New Haven-London, Yale University Press, 1967, p74.


مدخل

مدخل

ا- الدينامية والتطورية :

يرتبط مفهوم الدينامية ، انطلاقا من مصدريه الفيزيائي والبيولوجي ، مرورا بالمجالات الأنثروبولوجية والاجتماعية والأدبية ، بالحركة والتغير وبالمقصدية ؛ وذلك لأنه يتضمن معنى الغائية ، ومعنى القوة الفاعلة لا مجرد ارتباط الحركات ارتباطا ضروريا وفق قوانين ثابتة (1)، وبتعبير آخر ، فإن التطور القائم على التغير «يعني شيئا آخر غير التغير وأكثر من التغير» (2) . وعلى هذا الأساس تطرق (أوغست كونت) إلى ما سماه بالدينامية الاجتماعية مقابل السكونية الاجتماعية ، باعتبار الأولى تمس ذلك الفرع من علم الاجتماع الذي يتناول التقدم الاجتماعي (3).

وباعتبار التطورية مظهرا من مظاهر الدينامية ، تلتقي معها في عنصري الحركية والمقصدية وانتشر استعمالها في المجالين البيولوجي والأدبي ، فإننا سنقدم أمثلة محدودة عنها لإبراز عنصري التغير والمقصدية ، وهما الخاصيتان الأساسيتان للجنس بمعناه البيولوجي عامة ، وللجنس الأدبي، والنص الأدبي ، والإنتاج الروائي ، بصفة خاصة.

وكما هو معلوم فإن عدة باحثين ، في الحقل الأدبي تأثروا بمناهج التطورية البيولوجية عند (لامارك) و (داروين)، في كتابيهما : (فلسفة علم الحيوان 1809)

1- جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، بيروت ، 1971.

2- Wellek (R), Warren(A), La théorie littéraire, trad française Seuil, 1971, p360.

3- Thinis (G) et Lempereur (A), Dictionnaire général des sciences humaines, éd Ciaco, 1984.

و (في أصل الأنواع 1859). وكان أول من طبق المبادئ التطورية في مجال الدراسة الأدبية في ألمانيا منذ 1860 (ستاين تال) وسار على نهجه في روسيا تلميذه (فيزلوفسكي) الذي عمل على تأسيس «شعرية تطورية» . وفي أنجلترا، اشتهر (أدينكتون) بكتابه (تطبيق مبادئ التطورية في الأدب والفن) 1890 (4). وفي فرنسا، وفي نفس السنة ، ظهر كتاب (فرديناند برونتيير) حول (تطور الأجناس في تاريخ الأدب)، ثم بعد ذلك بسبع سنوات ظهرت دراسته الثانية (موجز في تاريخ الأدب الفرنسي)، وهما نموذجان للبحوث التي أنجزت في إطار التعالق بين التطورية الأدبية والتطورية البيولوجية في أفق تجاوز الدراسات التي كانت ، إلى ذلك الحين ، تعنى بمقاربة الأدب من منظور تاريخي ، قلما يلتفت إلى عناصر الدينامية .

وربما كان من المفيد الإشارة ، ولو بإيجاز ، إلى أهم القضايا التي أثارها (برونتيير) ، في كتابيه السالفي الذكر، كما لخصها (شافر.ج.م) (5).

1- ليست الأجناس ، حسب برونتيير ، مجرد كلمات ، بل إنها توجد في الطبيعة وفي التاريخ .

2 - يتم تكون الأجناس الأدبية وتمايزها وفق ما يحدث في المجال الطبيعي : «لا شك أن التمايز يحدث في التاريخ كما يحدث بالنسبة للأنواع الطبيعية ، تدريجيا ، وعن طريق الانتقال من الأحادي إلى المتعدد ، ومن البسيط إلى المعقد ومن المتجانس إلى غير المتجانس ، بفضل ما نطلق عليه مبدأ تعارض الخصائص» (6).

3 - يتعلق السؤال الثالث ب (تثبيت الأجناس) fixation des genres الذي يتحقق ، في مرحلة النضج التي تأتي، بعد مرحلة البداية ، وقبل مرحلة الاندثار ، أي في الفترة الوسطى التي يتوفر فيها الجنس الأدبي على كل طاقاته الحيوية (7).

4- معلومات مقتبسة من كتاب (ويليك) و(وارن) السابق ذكره .
5- Schaeffer (J.M), Qu'est-ce qu'un genre littéraire, Seuil 1989 pp 48-51.
6- Brunetière (F) , L'évolution des genres , p 28.
7- Brunetière (F), L'évolution des genres, p 161.

4 - وفيما يتعلق بالتغيرات التي تطرأ على الأجناس الأدبية ، يرى (برونتيير) أنها ترجع إلى الوراثة والجنس وتأثير البيئات الجغرافية والاجتماعية والتاريخية ، وفي الدرجة الأولى تأثير شخصية الأديب التي يعيرها أهمية كبرى .

5 - وأخيرا يتناول (برونتيير) قضية تحولات الأجناس ، وهي تختلف عن التغيرات التي لها علاقة بالتطور الداخلي لكل جنس على حدة ، بينما التحولات تطول علاقات الأجناس فيما بينها إذ أن ظهور بعضها في بقعة معينة ، أو تاريخ معين ، ينتج عن اختفاء أجناس أخرى (8).

ومن جملة ما يثير الانتباه في نظرية (برونتيير) إشارته في كتابه (موجز تاريخ الأدب الفرنسي) إلى أن المأساة الهزلية التي ظهرت في القرن السابع عشر «ليست سوى تردد الدراما بين الرواية والمأساة » (9). وهذا يعني التخلي ، جزئيا ، عن مبدأ التطور ، وتوظيف مبدأ التفاعل الذي بفضله أمكن لجنس سردي أن يتفاعل مع جنس درامي لكي تتحقق المأساة- الهزلية. وفي هذا الإطار ، يذكر (برونتيير) : «إذا كانت الأجناس الأدبية لا تتحدد ، كما هو الشأن بالنسبة للأنواع الحية ، إلا بالصراع الذي تخوضه فيما بينها ، فإن المأساة - الهزلية ، مثلا ، ليست سوى تردد الدراما بين الرواية و المأساة .وكيف يمكن أن ننظر إلى المأساة -الهزلية إذا فصلنا دراسة الرواية عن دراسة المأساة» (10) .

وإذا كانت التطورية ، في تطبيقاتها الأدبية ، قد أغرت الباحثين بالطموح في بلوغ درجة من العلمية وكتابة تاريخ أدبي عالمي ، في إطار الأدب المقارن ، فإنها ، مع ذلك ، لم يكن لها إلا تأثير ضئيل في تاريخ الآداب الحديثة ، وتعرضت للإهمال على ما يبدو ، عندما أرادت أن تقيم علاقة متينة ، أكثر من اللازم ، بين التطور الأدبي والتطور البيولوجي، كما ذهب إلى ذلك (ويليك) و(وارن) في كتاب (النظرية الأدبية) .

8- Brunetière (F), L'évolution des genres, p 22.
9- Brunetière (F), Manuel de l'histoire de la littérature française, p 11.
10- Brunetière (F), Manuel de l'histoire de la littérature française, p 11.

II- النص :

بالرجوع إلى النظرية السيميائية (11) فإننا نحصل على ست مقولات تحيل على النص ، نجتزئ منها مايلي :

1- باعتباره ملفوظا فإن النص يتعارض مع الخطاب ، حسب مادة التعبير الخطية أو الصوتية .

2- كثيرا ما يعتبر النص مرادفا للخطاب .

3- يعرف النص بأنه «مجموعة السلسلة اللغوية اللا محدودة بسبب إنتاجية المنظومة» .

4 - بالمعنى الضيق للكلمة ، تطلق كلمة "نص" على «عمل كاتب أو مجموعة من الوثائق المعروفة أو الشهادات التي تم جمعها ، وفي هذه الحالة يكون النص مرادفا للمتن».

5- يحيل النص حسب التحديدين (3) و (4) على مقياس سابق لتحليله ، ولكننا نعرف أن التحليل يقتضي دائما اختيار مستوى معين للملاءمة ويتم التركيز على صنف معين من العلاقات باستثناء العلاقات الأخرى ، وينتج عن ذلك تعريف جديد يصبح النص بمقتضاه مكونا فقط من العناصر السيميائية المطابقة للمشروع النظري للوصف .

6 - عند توقف المسار التوليدي ، يتم الحصول على نص يعادل التمثيل الدلالي للخطاب.

11- Greimas (A.J) et Courtès, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, 1979, pp 389-390.

وتجدر الإشارة إلى أن النص ، بالنسبة إلينا ، يتطابق مع التحديد ين الواردين في (4) و (5) ، إذ بقدر مايحيل على أعمال روائية لمجموعة من الكتاب، أي على متن روائي ، بقدر ما يركز على مبدأ الملاءمة الذي يقتضي مقاربة العناصر النصية المطابقة للمشروع النظري للتحليل .

كما أن النص ،كما ورد في هذه الدراسة ، يشمل التحديدات التي قدمها مجموعة من الباحثين ، نذكر منهم (يوري لوتمان) (12) الذي ساهم في ضبط مفهوم النص ، على مستويات التعبير والحدود والبناء ؛ بخصوص المستوى الثالث أشار الباحث إلى «أن للنص طابعا بنيويا لا تقدم فيه العلامات عن طريق التعاقب ، بين حدين خارجيين ، بل هناك تنظيم داخلي خاص يحول النص على المستوى الأفقي إلى كل مبنين » (13) .

وفي نفس الإطار ميزت (ج كريستيفا) (14)بين النص والخطاب من جهة ، وبين البنية والتبنين من جهة أخرى. فبعد تعريفها للنص بأنه ممارسة دالة وصيرورة لإنتاج المعنى ، أبرزت أن النص لا يمكن أن يدرس كبنية جاهزة ولكن كتبنين ، أي «كجهاز لإنتاج وتغيير المعنى ، قبل أن ينجز ذلك المعنى ، ويدخل مرحلة التداول » (15). كما بينت أن النص كإنتاجية تقوم علاقته باللغة على أساس إعادة التوزيع، أي على التفكيك والبناء من جهة وعلى تقاطع عدة ملفوظات لنصوص أخرى في فضائه الخاص .

ولا تخفى أهمية طروحات (ريفاتير) (16) في هذا الموضوع ،ذلك أنه ينطلق من اعتبار النص فضاء لنصوص متعددة تخترقه وتتفاعل فيه عن طريق أشكال شتى من الحوار والجدل ؛ ويرى أن النص لا يتم تلقيه إيجابيا إلا بالرجوع إلى قواعد اللغة وإرغامات السياق وفي ارتباط مع التناص . وفي هذا الإطار يحدد

12- Lotman (I), La structure du texte artisitique, traduit du russe par Henri Meschonnie,Gallimard, 1973.

13- المرجع السابق ص 93

14- Kristeva (J), Problèmes de la structuration du texte, in la Nouvelle Critique, numéro spécial linguistique et littérature, colloque de Cluny, 1968.

15- المرجع السابق

16- Riffatere (M), La syllepse intertextuelle, Péotique N 40, 1979.

(ريفاتير) مستويات تلقي النص كمعنى (Sens) أو كتدلال (Signifiance) ، كما يحلل مسألة الدلالة السياقية والدلالة التناصية وما ينشأ عن تفاعلهما من توليد للنص : «إن الدلالة السياقية هي التي تتطلبها وظيفة الكلمة في الجملة ، بينما الدلالة التناصية تمثل معنى آخر ممكنا يستبعده السياق أو يحد من تأثيره ، لأنه متعارض معه نحويا ودلاليا »(17).

ونجد نفس القضايا المتعلقة بفضاء النص ومحدداته وأنماط علاقاته مع غيره من النصوص ، عند (جيرار جنيت) (18) الذي وصل إلى نتيجة تتلخص في أن ما يهمه ليس هو النص ولكن التسامي النصي الذي يشمل التناص والميتانص وموازي النص وجامع النص .

وفي سياق طروحات (جيرار جنيت) أشار (شافر .ج.م)(19) إلى خاصية التعددية النصية (Hypertex tualité) التي تعني العلاقات القائمة بين نص معين وعدة نصوص أخرى مثلت بالنسبة إليه نماذج أجناسية ، كما يتضح من فحص ما سماه نفس الباحث بالإشارات والسمات والآثار الأجناسية .

وفي إطار التصور الجديد للنص يمكن الإشارة كذلك للتعديلات التي اقترحها بعض الباحثين لتجاوز النظرية السيميائية التي أصبحت ، في نظرهم «مجرد دراسة سكونية للعلامات ، يعني لدراسة التقاربات والثنائيات ، والاستقطابات المزدوجة والقياسات والتناوبات وصيرورات الإدماج . ربما يوجد هناك ، حيث يخاطر النص بالانفلات من هذه الشبكة ، مكان لسيميائيات أخرى ، مكملة للأولى ، سيميائيات دينامية أكثر منها سكونية ، تحدد موضوعها ، ليس في رصد دقيق لاشتغال إواليات الارتداد ، بل في مراقبة الاختلالات وما يعترضها من حذف ، وما ينتج عن ذلك من اضطرابات وتغيرات »(20).

17- المرجع السابق .

18- Genette (G), Introduction à l'architexte, seuil, pp 87-88.

19- Schaeffer (J.M),Qu'est-ce qu'un genre littéraire, Seuil, 1989, p175.

20- Mary (G), Des figures aux structures, Poétique N 51,1981.

III- الرواية :

إذا كانت الرواية ، في أحد طروحات (برونتيير) تدخل كعنصر أساسي في بناء المأساة - الملهاة ، فإنها أيضا ، في أصل تكونها ، وفي مسار تطورها ، كانت متعالقة ، مع كثير من الأجناس الأدبية ومكيفة لها وموظفة لبعض خصائصها البنائية والدلالية .

ويعتبر (لوكاش .ج) من الباحثين الذين أثاروا مسألة التعالق هاته ، حين ذكر : «أن التصورات العقلية التي كان لها دور تكويني وتأسيسي ، في اليونان - وذلك ما أتاح ظهور الملحمة – صارت بالنسبة إلينا ذات طابع تنظيمي ، فقط - وذلك ما يسر الانتقال من الملحمة إلى الرواية - لكن هذا الانتقال لم يعف الرواية من الاستمرار في التعبير عن الروح الملحمية» (21). وذلك ما أشار إليه أيضا ، عند ما ذكر أن الرواية «تضطلع بتحقيق التظافر الضروري بين التطورات العقلية والحدس والمثل العليا ، من جهة ، والحياة الملموسة المادية ، العادية ، من جهة ثانية »(22) .

وفي تحليل يهتم أيضا بالجانب التركيبي ، ولكن من زاوية مغايرة لما قدمه (لوكاش) ، لاحظ (فراي .ن) وجود أربعة تشعبات للسرد التخييلي ، منظورا إليها من ناحية الشكل : « الرواية ، الاعتراف ، التشريح والرومانيسك ؛ كما توجد ست طرق للمزج بينها ... وقد بينا كيف امتزجت الرواية مع التشعبات الثلاثة الأخرى . ومن النادر أن يهتم روائي ، حصرا ، بشكل واحد» (23) .

وفي تأثر واضح ب (فراي) الذي تحدث عن الصيغ الخمس (24) : الأسطورة ، الرومانس، المحاكاة العليا ، المحاكاة السفلى ، السخرية ، تطرق (شولز.ر) إلى ما سماه

21- Postface de Haarcher (G) in l'âme et les formes de Luckacs (G) Gallimard trad française 1974, p 217.

22- المرجع السابق .

23- Frye (N), Anatomie de la critique, trad de l'anglais par Guy Durand, Gallimard, 1969, pp 368-382.

24- المرجع السابق .

نظرية الأنماط المثالية أو نظرية الصيغ التخييلية (25) التي ترتكز على ثلاثة أنواع من العلاقات القائمة بين العالم التخييلي وعالم التجربة ؛ إن عالما تخييليا يمكن أن يكون أفضل أو أسوأ أو معادلا لعالم التجربة : وهذه العوالم التخييلية تقتضي مواقف رومانسية أو هجائية أو واقعية . وهكذا يمكن للمحكي التخييلي أن يقدم عالم الهجاء الساقط أو عالم الرومانس البطولي أو عالم المحاكاة التاريخي .

واقترح (شولز) ، رسما بيانيا لهذه المواقع السردية كما يلي :

الرومانس	التاريخ	الهجاء

وأضاف بعد ذلك ، تصنيفا ثانويا بإدخال ما سماه بالمقامات السردية ، مقسما الرواية الرومانسية إلى شكل مأساوي وآخر عاطفي ، والرواية الهجائية إلى شكل شطاري وآخر هزلي ،وبذلك أصبح لدينا الرسم التالي :

الرومانس	المأساوي	العاطفي	التاريخ	الهزلي	الشطاري	الهجاء

فالرواية ، حاملة القيم ، أمام عالم محايد ، توجد ، حسب (شولز) بين طرفي سلم التخييل السردي : فرواية ذات طابع نقدي توجد بين التاريخ الهجاء ، ورواية رومانسية توجد بين التاريخ والرومانس.

ويبدو ، من خلال نظرية الصيغ هاته ، أن القاعدة التي ترتكز عليها تنطلق من اعتبار الرواية عالما تخييليا تتداخل فيه عدة أجناس سردية عن طريق التجاور أو التمازج أو التلاحم .

25- Scholes (R), Les modes de la fiction, Poétique N 32, Seuil, 1977.

من الملاحظ أن الطابع التركيبي للرواية ، على مستوى الجنس الأدبي ، هو الذي حظي بالاهتمام ، عند كل من (لوكاش) و (فراي) و (شولز). وسيقدم (باختين.م) ملاحظات تتعلق بنفس الموضوع ، انطلاقا من الموقع الذي تشترك فيه الرواية لا مع أجناس سردية مصاقبة فحسب ، ولكن مع السلسلة الأدبية عامة ؛ فبعد أن أبرز أن النثر الأدبي والرواية ينتميان إلى الأشكال البلاغية ، لاحظ أن «الرواية ، في تطورها اللاحق، لم يتوقف تفاعلها العميق مع الأجناس البلاغية الحية - الصحافية والأخلاقية ، والفلسفية - ولربما كان في مستوى قوة تفاعلها مع الأجناس الأدبية ، الملحمية والدرامية والغنائية . لكن في جميع هذه العلاقات غير المنقطعة ، احتفظ الخطاب الروائي بأصالته النوعية ، ولم يكن ممكنا أن يتحول إلى خطاب بلاغي»(26). هذه الأفكار التي قدمها (باختين) ، حول موقع الرواية ، داخل السلسلتين الأدبية والسردية ، بصفة خاصة ، إلى جانب إضافاته في مسائل أخرى تتعلق بتعدد اللغات والأصوات ، والأسلبة والمحاكاة الساخرة ، والعلاقات الحوارية بين اللغات الاجتماعية «باعتبارها مواقف مسؤولة وأصنافا من الإيديولوجيات اللغوية ، خارج التحليل اللساني الصرف» (27) ، تحيل كلها على مفاهيم تتصل بالتوتر النصي الناتج عن مختلف تمظهرات التعددية التي يكون فضاء النص الروائي مسرحا لها .

وفي محاولة لكشف مختلف العناصر التي تتفاعل داخل النص الروائي ، وفي تأثر مباشر بالتطورية والسيميائيات الدينامية ، قدم (كريز نسكي .ف) مقارنة بين الرواية والخلية : «فكما أن الخلية مكونة من جزئيات ، فإن الرواية توظف معطيات وراثية تحدد نمذجاتها»(28) مبرزا في نفس الآن ، القدرة الفائقة للرواية على «التكيف مع الشروط الموضوعية والذاتية لتكونها النصي ، باعتبارها نسقا منمذجا ثانويا» (29)

26- Bakhtine (M),Esthétique et théorie du roman,traduit du russe par Olivier (D), Gallimard, 4978, p 94.

27- Bakhtine (M), La poétique de Dostoievski, traduit du russe par Kolitcheff (I) Seuil, 1970, p 242.

28- Krysinski (V),Carrefours de signes, essais sur le roman modrne, Mouton, 1981p5

29- نفس المرجع ص 6.

وبعد تحديده لمفهوم الشجرة المنمذجة ، وضح الباحث أن «إنتاج الرواية ينشأ عن توترات تتم ، ضمن حركة مراوحة ، بين سيناريوهات إديولوجية وإحالية وأخلاقية وتناصية واستطيقية ونزوية» (30).

وهكذا تبدو الرواية عامة ، وضمنها الرواية المغربية أثناء تكونها وتطورها ، تحت ضغط عوامل مختلفة ومعقدة ، وكأنها مؤهلة للتعبير عن لحظة وعي مزدوج إيديولوجي واستطيقي، غير أن ما يميزها ، بصفة عامة ، هو استجابتها للقوانين الداخلية أكثر من تأثرها بالقوانين الخارجية المصاحبة (31)؛ وذلك ما جعلها بتعبير السيميائية الدينامية ، مجالا للكوارث والاختراقات الناتجة عن تعدد خطوط الانفلات وتنوع المستويات واكتساح موجات التشويش لفضائها غير المنضد ، والمنفتح باستمرار ، على أفق تجاوز الصيغ والأشكال الجاهزة .

30- نفس المرجع ص 47.

31- Gross (E), Sociocritique et génétique textuelle, Degrés, N 46-47, 1986.



في التكون النصي

في التكون النصي

الزاوية للتهامي الوزاني ، المعلم علي

لعبد الكريم غلاب

انطلاقا من القاعدة التي تعتبر أن كل وحدة دلالية تحمل برنامجا سرديا ، وأن النص ليس إلا امتدادا لتلك الوحدة الدلالية ، تناولنا (الزاوية) للتهامي الوزاني ، و (المعلم علي) لعبد الكريم غلاب ؛ ولاحظنا أن البرنامج السردي في النص الأول كان يتمحور حول الصورة النووية المتعلقة ب (الزاوية) ، ثم تحول إلى برنامج سردي حول صور نووية مغايرة تحيل على (المجتمع) ، (الغرب) ، (الإسلام) ، فنتج عن ذلك نص يحمل في صلبه أمشاجا تاريخية وسيرية وسيرذاتية وبذور كتابة روائية .

وقد سجلنا نفس الملمح في رواية (المعلم علي) التي انطلقت في بداية تكونها النصي ، في نظرنا ، من الصور النووية المتصلة ب (الأسرة) و(دار الدبغ) و (الزاوية)... إلى الصورتين النوويتين (الحزب) ، (النقابة) فتنوعت تبعا لذلك ، مسارات السرد ، وسجلات الخطاب ، وبؤر الصراع على مختلف المستويات ، مشكلة المكونات الفكرية والبنائية للنص الروائي .

ومما يجدر تسجيله، بهذا الصدد ، أن الانتقال في الروايتين ، من المستوى الأول إلى المستوى الثاني ، تم تحت تأثير عاملين أساسيين ، يتصل الأول بالإيديولوجيا ، والثاني بالسخرية ، باعتبارها عنصرا بنائيا في النصين .

أ - الزاوية :

يتحدد الموضوع الذي نتناوله ، في مقاربة الخطاب شبه الروائي في شكليه السير ذاتي والتاريخي اللذين يمثلان المرحلة التأسيسية على مستوى النص والجنس في آن واحد.

ورغم أننا لا نستطيع أن ندعي وجود تطابق بين أنماط السرد التاريخي والسيرذاتي والروائي ، فإنه لا يمكننا أن نغفل النتائج التي توصلت إليها بعض الدراسات اللسانية والسيمائية والتداولية ، ومنها البحث الذي أنجزه (رولان بارت) عن (خطاب التاريخ) (1)حيث حلل مؤشرات الانصات والتنظيم وعلامات التلفظ والتلقي ، وأيضا الدراسات التي كتبها كل من (هايدن وايت) عن (قيمة العنصر القصصي في تصوير الواقع) (2) و (جوزيف تورنر) عن (أنواع القصة التاريخية) (3) و (بول ريكور) عن(الزمن والحكي) (4) حيث تمكنوا ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة من إبراز عناصر مشتركة أو متقاربة بين بنية السرد التاريخي وبعض أشكال الحكي .

إذا كان التاريخ بمختلف مناهجه ، لا يتأتى له أن يلتقط الحقيقة ، بل بعض صورها مشخصنة أو مؤدلجة ، مما جعل (گرانجي) يعتبره " واقعا بين إغراء استطيقي يوجهه نحو الرواية ، وإغراء شكلاني يقربه من العلوم الاجتماعية " (5) ، فإن السيرة الذاتية والرواية التاريخية اللتين لا تهدفان إلى التحقيق في وقائع الماضي ، الخاص أو العام ، تكونان على مايبدو أكثر جرأة منه على اقتحام عالم التخييل ، مما دعا

1- أنظر مجلة Poétique عدد :49-1982
2- أنظر مجلة فصول 1982.
3- انظرمجلة فصول 1982.
4- Paul Ricoeur, Temps et Récit-Seuil 1983.
5- G.G.Granger, Pensée formelle et sciences de l'homme, Aubier, Paris 1960, pp206-208.

(مارو) إلى إبراز التناقض بين التاريخ ، كمعرفة ، من جهة، والرواية التاريخية والأسطورة من جهة ثانية(6) .

ليست هذه دعوة إلى تقليص الفروق بين التاريخي والروائي والشبه روائي، ولكن إلى تقريب ما هو متماثل باعتبار «أن كل رواية هي رواية تاريخية لأنها أثر لإنسان عاش أو يعيش في فترة زمنية معينة، ولأنه يتوجه بها إلى أشخاص يوجدون في وضع تاريخي؛ إلا أن كل الروايات ليست تاريخية بنفس الشكل»(7). والرواية التاريخية والسيرة الذاتية تختاران ذلك الشكل الذي يحتفظ في النص بأسماء شخصيات عاشت في الماضي، وبأمكنة محددة جغرافيا وبأحداث مضبوطة تاريخيا، مما يوحي لأول وهلة، أن الكاتب يجد أنساقا حدثية منتظمة جاهزة، لا يكلف نفسه أكثر من نقلها بواسطة اللغة إلى القارئ، غير أن تحليلا أعمق لعملية الكتابة، وإدراكا أدق لمفهومي التصوير والتصور، والترابط والانقطاع في مجرى التاريخ، والعلاقات المتعددة بين الحدث ومدلوله، يجعلنا أكثر ميلا إلى التأكيد، مع (نيتشه) : "ليست هناك أحداث موجودة بحد ذاتها؛ يجب دائما البدء بطرح معنى ما، حتى يمكن وجود حدث ما" (8).

ودون أن نوغل في التطرف مع الداعين إلى فكرة الانعكاس في أضيق معانيها وفي أكثر الأشكال الروائية تشددا في تطبيقها، ولا مع الرافضين لها رفضا مطلقا ممن يركزون على الوشائج القائمة بين الرواية من جهة والحلم واللاشعور من جهة أخرى فتصبح الرواية، في نظرهم، في آن واحد، "إغراء بالجنون ونفيا له" (9) ويصير الجنون وسيلة لكشف المسكوت عنه في السلوك «السوي»، ودون أن نتجاهل أيضا أن "الخاصية البارزة التي تميز أي نص تخييلي هي عدم إمكانية التحقق من مطابقته للواقع» (10)، بل

6- H.I. Marrou, De la connaissance hsitorique, Seuil, Paris, 1959, pp 32-35.

7- Françoise Rossum-Guyon, Critique du Roman, 1977.

8- Poétique, 1982, N 49.

9- Shosham Felman, La folie et la chose littéraire, Seuil.

10- Poétique, 1977 n 39.

تجاوزا لكل تعريف، يتسم، رغم كل دقة، بالقصور ، واعتبارا لوضيعة التخييل كبنية للتواصل تربط بين واقع وشعور وتتوسط بينهما (11) ، فإننا نسجل أن الرواية بمختلف اتجاهاتها ، لا تخلو من الذاتي والموضوعي ، من اليومي والتاريخي ، من الشعوري واللا شعوري ، أي من مكونات تنتمي إلى حقول متعددة ، وأحيانا متباينة ، يوظفها التخييل عن طريق اللغة، وفق ضوابط شكلية متغيرة ، حسب العصور، وأن كل تطبيق حرفي في مجال التعريف يجعل الباحث أمام تعددية ظاهرية ويبعده عن النص ومكوناته الفكرية والجمالية .

ويمكن أن نوضح منذ الآن ، أن البحث في التكون يمكنه أن يتكئ على المفهوم الباختيني لتلاقح الأجناس ، وعلى البنيوية التكوينية في إطارها العام ، دون أن يسقط في آلية التوالد بالمعنى التطوري البيولوجي الذي ورثه (برونتيير) عن الوضعية والداروينية ، ودون أن ينساق عشوائيا مع مفهومي التأثير والتأثر منبتين عن السياق الفني . وهكذا ، فإن كل بحث في التكون يبقى في حاجة ، من جهة ، إلى تحديد موقعين أساسين للنص : موقع داخل عالم الكتابة وآخر في عالم الواقع ؛ وفي حاجة من جهة أخرى إلى ربط عملية الكتابة بالوعي الاجتماعي بمختلف درجاته ، سواء أكان وعيا فئويا أو طبقيا ، وبتحديد جدلية الطبقي والثقافي .

يحتل الشكلان السيرذاتي والروائي التاريخي ، موقعا متميزا في الأدب المغربي الحديث يجعلهما تتويجا لسلسلة التطورات التي عرفها النثر ابتداء من جنس (الرحلة) الذي عمر ما بين العشرينات ومنتصف الثلاثينات ،مرورا بالقصة القصيرة التاريخية من نهاية الثلاثينات إلى منتصف الأربعينات، فالسيرة الذاتية ممثلة في (الزاوية) (12) للتهامي الوزاني، فالروايات القصيرة التاريخية وخاصة منها الجاسوسة السمراء وشقراء الريف وغادة أصيلا والرومية الشقراء (13) لعبد العزيز بنعبد الله، ووزير غرناطة(14) لعبد الهادي بوطالب.

11- Poétique, 1977, N 39.

12- مطبعة الريف- تطوان 1942.

13- نشرت في جريدة (العلم) ما بين 1949-1950.

14- الطبعة الأولى ، بمطبعة الاستقامة ، القاهرة 1950.

وتجدر الإشارة أيضا أنه خلال هذه الفترة قام عبد الكبير الفاسي بترجمة (قصص الحمراء) (15) ل(واشنطن أورينغ) وقاسم الزهيري بتعريب (ذهب سوس) (16) للكاتب (رولان لوبيل).

تمثل (الزاوية) للتهامي الوزاني أول إنتاج شبه روائي بالمغرب، وهي إن كانت لاتحمل على غلافها ما يشير إلى أية مقصدية، فإن استهلالها يحدد هويتها :«إن للبيئة سلطانا نافذا على النفوس وإن للوسط السيطرة الكاملة بالنسبة لتوجيه الرجل إلى ناحية من نواحي الحياة؛ وإذا كنت في هذه الورقات أريد أن أتحدث عن صفحة من أجمل صفحات حياتي، تلك هي حياة الرهبانية والانقطاع للعبادة والتفرغ لما يطهر النفس ويهذبها، فلا بد من ربط هذه الفترة بعصر سبقها كنت فيه صوفيا بطريق الوراثة»(17)؛ إن ضمير المتكلم الذي تكرر خمس مرات في هذه الفقرة، يطبع الجنس الأدبي بالطابع الأتوبيوغرافي، بل ويقدم مخططا عاما لمشروع الكتابة باعتباره صراعا بين الذات من جهة والبيئة والوراثة من جهة أخرى .

وتجدر الإشارة بهذا الصدد أن الزاوية كمؤسسة تفرض اندماج (الأنا) في المجتمع بينما السيرة الذاتية كجنس أدبي تبرز (الأنا) وتؤكد حضوره وتفرده. وهذا التعارض بين العنوان والاستهلال، بين المؤسسة الدينية والجنس الأدبي، يؤرخ لتطورات أساسية ليس أقلها حلول سلطة الأدب مكان سلطة التقاليد، بشكل نسبي، ومواجهتها لسلطة التصوف، مما جعلها تمثل ، ككينونة أدبية، مراحل تحول كتاب عن النشأة الصوفية، إلى (شيء أدبي) له قانونه الخاص، يدخل في توتر وصراع مع قانون الكتابة الصوفية وبدرجة أقل مع نظام الكتابة التاريخية.

ومن مظاهر هذه التحولات تقديم السارد للزاوية ليس كفضاء للتعبد فحسب ، ولكن أيضا كمكان لإقامة المآدب ومجالس الطرب والذكر «وكلما قرأوا بيتا من همزية

15- جريدة العلم سنة 1951.

16- المطبعة الاقتصادية - الرباط - 1955.

17- الزاوية ، ص 1.

البوصيري، أنصتوا لجواب آلات الطرب... هذا كله وقد رصت باقات الزهور وعلقت أقفاص الأطيار التي تهتاج عند سماع هذه الموسيقى» (18).

إن الاحتفال يأخذ طابعا خاصا في هذا الفضاء المقدس، وسط مجتمع في أزمة؛ من هنا مزجه بين الديني (الذكر) والدنيوي (الطرب) لضبط وظيفته في «اكتساح الحياة العامة وتعطيرها وتعويض مناطق الظل فيها بنور سعادة متخيلة» (19).

ترتكز الزاوية على تركيب ثنائي في تصوير الأحداث، وتقديم بعض الشخصيات، بل حتى في وصف الأشياء، يتمثل في اتجاهين : الأول وصفي وثوقي والثاني ساخر، يقوض بأسلوبه الخاص تلك الصيغة الوثوقية. وهذان العنصران الفنيان المتمثلان في بناء تصور معين ثم محاولة هدمه بطريقة غير مباشرة، هما اللذان يؤسسان (الزاوية) كنص أدبي متميز، ومن ثم لايصبح تسجيل الأحداث، رغم أهميته، هو الأساس، بل تعدد الصور الذهنية التي تفرزها الأحداث والتي تبدو في مفهومها العام أقرب إلى الوصف الذي قدمه الكاتب عن حالته إثر انخراطه في سلك التصوف : "... فلم أضل الطريق، ولم أنسها : إلا أنني كنت كالسكران أنظر إلى وجوه الناس فلا أراها على ما هي عليه، وإنما أراها كما يرى الإنسان نفسه في بيوت المرايا التي بعضها محدب وبعضها نصفه العلوي معقب ونصفه السفلي محدب» (20)...

ومن تجليات هذا التركيب الفني ذلك النمط من السخرية الذي يتناول آثارا أدبية أوشخصيات تاريخية وأسطورية بطريقة خاصة؛ وفي هذا الإطار برز (شعيب) كصورة معكوسة لعنترة وسيف بن ذي يزن وأبي زيد الهلالي...، فقد صنع مذبة من "ذنب بقرة كثير الشعر، فوضع له يدا من خشب منجور مصبوغ كما كان يتخذها الناس للمذاب وطرد الذباب، ثم لم يترك قطعة من المعدن إلا وجللها وخلط شعورها بخيوط من الحرير

18- الزاوية ، ص 107.

19- Paul Zumthor, Le masque et la lumière, p 33.

20- الزاوية ، ص 153.

الملون وزينها بالريش وأشياء أخرى براقة لماعة» (21) استعدادا لمواجهة أعداء الإسلام، إذ أن لهذه المذبة، حسب قوله، "أسرارا عجيبة، منها أن من خرج إلى الجهاد، وهي في يده، ثم أشار بها إلى جهة العدو، فإن سحابا ينشأ، يعمي أبصار الكافرين ويكون نورا للمؤمنين، ومنها أن من أشار بها وكان حاملا لها لايراه الأعداء، ومنها أنها تدفع كرب الحرارة وشدة البرد" (22)، لكننا نفاجأ، في الأخير، بشعيب منخرطا في جيش الاحتلال الإسباني بعد أن أعيته الحيلة لمقاومته «وقد جنح سلهامه الأزرق واستبدل بخيط الوبر العمامة البيضاء» (23)، وهكذا تقتنص هذه القصة مفهوما محرفا للجهاد وتسخر منه وترسم ملامح شخصية تاريخية تتحول ، رغم انغراسها في الواقع إلى شخصية روائية تمثل البطل - النقيض في مجتمع لم يعد فيه معنى للبطولة إلا في بعدها الفنتازي.

يشتغل نص الزاوية حول ثلاثة محاور، فهو من جهة يتناول أحداثا تاريخية قريبة أو بعيدة تشير في مجملها إلى سقوط الدولة الإسلامية (ضياع الأندلس، احتلال اصطمبول، بغداد، دمشق، القاهرة، فاس، تطوان)، مثيرة استغراب المسلمين ودهشتهم وذهولهم في عالم عجائبي اختلّت فيه كل الموازين.

وفي مقابل ذلك تقوم (الزاوية) التي هي جزء من الواقع المشار إليه، وإن كانت بمعنى من المعاني، رؤية معينة له. ومن ثم فهي تبرز كمجال للخوارق التي لايقبلها العقل ولكن يستجيب لها الواقع وتنعكس صورتها عليه، حتى كأن عالم العجائب لايمكن أن يدرك إلا عبر عالم الخوارق.

ويتمثل المحور الثالث في الحكايات والقصص التي تخترق نص (الزاوية) متخذة مسارا غرائبيا ينسجم مع العالمين السابقين.

وهكذا يتداخل في هذه السيرة العجائبي والخارق والغرائبي على شكل بنيات دالة تعكس في مجملها ما يمكن أن يعتبرتاريخا للأوهام.

21- الزاوية ، ص 80.
22- الزاوية ، ص 82.
23- الزاوية ، ص 82.

ومن جهة أخرى إذا اعتبرنا الوعي السائد في (الزاوية) مركزا لمجموعة من الدوائر المتداخلة بحيث تكون أصغرها هي الزاوية الحراقية التي تحولت إلى مستشفى، وبعدها دائرة أكثر اتساعا تمثل تطوان تحت الاحتلال الإسباني، وبعدها دائرة ثالثة تحيل على المغرب تحت نير الاستعمار الفرنسي-الإسباني، ثم دائرة كبرى تشير إلى العالم الإسلامي وقد توزعته قوى الاستعمار الغربي، فإن تحديد المجموعة الثانية من البنيات الدالة يتم عند تقاطع الوعي السائد مع الدوائر المشار إليها في نقط ترمز للاندثار والاحتلال والاستسلام، وما إليها من المعاني التي تحيل على التحول - الزوال، لا على التحول - التجدد، وذلك ما يجعل بنية قيام الساعة ذات طابع حتمي في نظر فئات واسعة من الأشراف وأتباعهم.

وقد تمكن الكاتب من خلخلة هذه البنية الذهنية عن طريق تنويع الساردين : وهكذا يأتي قيام الساعة في (الزاوية) مستجيبا لمجموعة من الأحاديث والتفاسير والأخبار على أساس أنه سيقترن بفتح المسلمين لمدينة (اصطمبول)، فيكون ذلك هو الصوت الأول في سياق السرد (التاريخي) - النبوءة. وبعده يتدخل ما يمكن أن نعتبره صوتا ثانيا يعطي للسرد طابعا إعلاميا ليخبر عن فتح المسلمين لإصطمبول في القرن الخامس عشر الميلادي؛ وبعدهما يقتحم صوت ثالث المجال السردي مرددا : "وطال الزمن دون أن تقوم الساعة" مكسرا بنكهة سخريته الهادئة سلسلة الأسانيد ومراجعها الفكرية.

ونفس التعددية السردية نجدها في وصف الكاتب لموقف بعض المغاربة من الاستعمار، إذ كانوا يرون في فناء الدنيا «راحة للناس من هذا الاستعباد الذي وقعوا فيه... فكانت الساعة وقيامها خير ما كانوا يرتاحون إليه لأنها ستنهي العالم، وفي نهايته نهاية لاسترقاقهم واستعبادهم» وهكذا تقاطع الحقل الدلالي - الراحة بالحقل الدلالي - الاسترقاق، في نقطة وهمية ترمز إلى فناء العالم ونهاية الاستعمار.

إن نكهة السخرية هنا نابعة من صيغة السرد القائمة على ما يشبه تركيبا منطقيا صوريا يرتكز على عدم تطابق نتائجه مع مقدماته.

وفي إطار التنويع السردي يتدخل الكاتب معلنا أن «العقلية المغربية لم تكن تدرجت في التطور حتى تعرف أن هذه خطوة في سبيل الرقي و العمران والحضارة» (24) فيكون صوته مناقضا للأصوات السابقة حاملا صورة جنينية للعمران مقابل الرؤية السائدة عن نهاية العالم.

إن نص (الزاوية) يرتبط، دون شك، بجنس السيرة الذاتية كتقليد أدبي عرف صيغا عديدة في العالم الإسلامي، بدءا من الغزالي (المنقذ من الضلال) مرورا بابن خلدون (التعريف)، وبعبد الرحمن التنمارتي (الفوائد الجمة)... وغيرهم من الكتاب والفلاسفة الذين كانت تتمحور بعض إنتاجاتهم الأدبية حول (التعريف) الذي يرتبط بتوثيق أحداث عامة أوخاصة و(الاعترافات) لا في معناها المسيحي، ولكن في مدلولها الإسلامي الذي يرتبط أساسا بمفهوم (التوبة).

ورغم أن إدراج نص الزاوية ضمن هذه النصوص ومثيلاتها قد يسمح بتحديد الثوابت والمتغيرات في هذا الجنس الأدبي خلال فترة معينة، فإنه لايتيح ضبط خصوصية ذلك النص الذي يتموقع داخل إطار سوسيوثقافي متميز.

وبعبارة أخرى فإنه لايمكننا، مثلا، قراءة (الزاوية) في ضوء (الإصليت) رغم عناصر التشابه بينهما، ذلك أن «الإصليت سيرة ذاتية فعلا، تحكي تاريخ حياة ابن أبي محلي، إلا أنها تحكيها ضمن مشروع مستقبلي» (25). بينما الزاوية تحكي حياة التهامي الوزاني ضمن موقف متأرجح بين الماضي والمستقبل .

من هنا كان الاستئناس في هذه المحاولة، بعناصر داخلية من صلب النص لفهم حركته وأشكال اشتغاله وألوان دلالاته ضمن الإطار الاجتماعي العام.

24- الزاوية .

25- انظر العرض الذي تقدم به الأستاذ عبد المجيد القدوري عند مناقشة رسالته حول (ابن أبي محلي ورحلته لأصليت) -25 -6 -1984- كلية الآداب الرباط .

ولايتحدد ذلك الإطار في نظرنا إلا بالإشارة أولا، إلى وضعية فئات من الأشراف ممن كانوا يستمدون نفوذهم وثروتهم خلال عدة قرون، من الزوايا التي كانت منبثة في جميع أنحاء المغرب، مرتكزة في الدرجة الأولى على المخزن وخادمة له رغم إعلان معارضتها في فترات محدودة إلى حد يمكن اعتبارها جزءا لايتجزأ من الجهاز المخزني نظرا للنفوذ الرمزي الذي كانت تتمتع بعد لدى كثير من القبائل (26).

كما تجدر الإشارة ثانيا إلى وضعية العائلة الوزانية التي كان لها ولزاويتها نفوذ مادي ومعنوي في مجموع شمال المغرب إلى أن تحول أحد رؤسائها عبد السلام الوزاني إلى محمي فرنسي ومتعاون مع المستعمر.

ولا يخفى ثالثا، ما كان للاتصال بالغرب من تأثير على تطوير البنيات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية بالمغرب. وهكذا تشكلت تدريجيا طبقة بورجوازية في الحواضر الكبرى شمل اهتمامها إلى جانب التجارة والعقار... الميدان الثقافي. ولم يحل النصف الثاني من العشرينات حتى أخذت الطلائع الأولى من المثقفين المنتمين إليها في فاس والرباط وسلا وتطوان...(27) تتخرج تباعا. ولم تمض فترة وجيزة حتى شرعت في صياغة مشاريع إصلاحات ومطالب وتصدت في الوقت نفسه للطرقية التي كانت سائدة في كثير من الزوايا، كما عملت على تدشين مؤسسات جديدة، تعليمية وسياسة ملائمة للعصر.

إن (الزاوية) عندما تنقل مثل هذه الأحداث المتعلقة بالتعليم أو سقوط تطوان في يد الإسبان، وعندما تصف أشياء قيمة أوتافهة (الآثار التاريخية، أو مذبة...)، فإنها تحاول خلق شعور مستعاد(28)، تدشن تلك الأحداث والأشياء حضوره وتؤثث دلالته.

26– A. Laroui, Les origines sociales et culturelles du nationalisme marocain, Maspero, 1977.

27–انظر مجلة (أبحاث) ع 4–5–1984.

28– Pierre Danger, Sensation et objets dans le roman de Flaubert, Armand Colin, p 37.

والتهامي الوزاني، باعتباره وزاني النسب، حراقي الانتماء، فقيرا بالمعنيين الصوفي والطبقي، كتب سيرته تحت تأثير كل هذه العوامل التي ألمحنا إليها، محاولا اتخاذ موقع خاص في حلبة الصراع بين القديم والجديد؛ ورغم نبرة الحنين إلى الماضي، فإن الإيقاع السائد في (الزاوية) يتجاوب بدرجات متفاوتة مع صوت الواقع.

إن الإنتاج الأدبي في المغرب، ما بين الثلاثينات والأربعينات، ممثلا في القصة القصيرة و السيرة الذاتية والسيرة الروائية، يعتبر بشكل من الأشكال محاولة للخروج عن شكل (المقال) الذي كانت له الهيمنة في الحقل الأدبي، وتجريب أجناس أخرى تمزج بين المعطى التاريخي أوالواقعي الخاص وعناصر تخييلية متنوعة في سبيل امتلاك أداة جديدة في مجال الكتابة ، خارج طرق التعبير التقليدية التي لاتتيح في أغلب الأحيان، التعرف على أعماق الذات العامة أو الخاصة في خصبها وتناقضاتها.

ويمكن، بصفة عامة، أن نستخلص أيضا أن تكوّن الرواية المغربية قد ارتبط بأنماط تفكير معينة وبجدلية الحركة السوسيو ثقافية وخاصة ببداية تشكل وعي ايديولوجي - استطيقي متأرجح بين قيم الماضي ومستلزمات الحاضر، متردد في الشروع في حوار صريح مع (الآخر).

II- المعلم علي :

ترتكز قراءة هذه الرواية للأستاذ ع. غلاب على مجموعة من القواعد التي ، نوجزها فيما يلي : إنها تنطلق من المبدأ الذي دأبت على الأخذ به بعض النظريات السردية في التمييز بين الكاتب الواقعي والكاتب المجرد ، باعتبار الثاني كما يقال : «يمثل المعنى العميق والدلالة الشاملة للعمل الأدبي» (1) ويقدم رؤيا للعالم قد تختلف عن تلك التي يتبناها نفس الكاتب خارج الإبداع.

ويقتضي اعتماد هذه القاعدة التحلي بكثير من الحيطة في قراءة ع.غلاب الروائي، انطلاقا من كتاباته التاريخية أوالسياسية أوالقانونية حيث كثيرا ما تتم المطابقة بين الروائي من جهة والمؤرخ أوالسياسي أوالقانوني، من جهة ثانية، وتصبح، نتيجة لذلك، بعض كتب غلاب، مثل (الاستقلالية عقيدة ومذهب) - 1960، و (تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب) - 1976، و(الثقافة والفكر في مواجهة التحدي) - 1976، و(التطور الدستوري والنيابي بالمغرب) - 1978،.. وغيرها ، مدونات مرجعية لتأويل النصوص الروائية؛ ويؤدي ذلك، بصفة عامة، إلى تهميش المتخيل ، بمختلف مكوناته، والرمزي ، بتعدد دلالاته لحساب التاريخي والواقعي.

واعتماد هذه القاعدة لا ينفي وجود صوت الكاتب ضمن باقي الأصوات : أصوات الساردين والشخصيات، دون هيمنة ، وإلا تحولت الرواية إلى مجموعة مقالات وتأملات وسلسلة من المشاهد الوصفية التي تعبر بصفة مباشرة عن آراء الكاتب ومواقفه الشخصية.

ولايخفى أن كل قراءة للأعمال الروائية ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار استراتيجية الروائي كمنتج لخطاب تخييلي يتوجه به إلى متلقين وقراء مجردين، متوسطا بتقنيات

1- Jaap Lintvelt, Essai de typologie narrative..., p 20.

عدة ليس أقلها (التعتيم) و (المناورة) اللذان قد يلجأ إليهما لدواعي فنية وإديولوجية على السواء؛ وكثيرا ما ينساق القارئ الساذج كما يسميه (أمبرتو إيكو) (2) وراء الإشارات المباشرة التي كثيرا ما تغري بالمقارنة بين الرواية والتاريخ.

وترتبط القواعد المشار إليها بمبدإ أساسي يعتبر النصوص الروائية الحقيقية مجالا لتعدد الدلالات وتنوع الأفكار وصراع الاختيارات.

وإذا كان ع.غلاب ككاتب واقعي يؤمن بالالتزام الفكري والسياسي، ويدعو ويعمل من أجل أهداف وطنية وقومية، ضمن رسالة ثقافية وحضارية واضحة المعالم، فإن غلاب الكاتب المجرد قد يطرح أسئلة بطرق فنية غير مباشرة، في لحظة الإبداع، على بعض أنماط السلوك والممارسة، كما يمكن أن يدخل في جدل مع بعض المسلمات التي تؤطر منظومته الفكرية والسياسية.

تندرج (المعلم علي) فيما يسمى برواية (التمرس والتكون Apprentissage)، وما يتصل بهما من تمرن وتمهن وتعلم؛ وهي، نتيجة لذلك، تقع في دائرة السيرة الروائية التي تقدم المراحل الأساسية من حياة شخصية متخيلة.

وإذا كانت الموضوعية النسبية من خصائص السرد في تقديمه لشخصيات لها موقع في التاريخ ومكانة في المجتمع، وإذا كان غياب تلك الموضوعية بصفة عامة، من أبرز سمات السيرة الذاتية، فإن رواية التمرس تمتح في تكونها وتجنسها من السيرة والسيرة الذاتية على السواء، رغم اختراقها لميثاقهما معا وانخراطها أساسا في ميثاق التخيل.

وتحيل (المعلم علي) في محطاتها الكبرى على مفهوم التكون، بمختلف مستوياته : مستوى التمهن بالمطحنة ودار الدبغ، ومعمل الزليج، ومعمل الصابون؛ مستوى التعلم، ويتعلق الأمر بالفرنسية التي كان (علي) كما يقول النص «يفغر فاه كأبله، كلما حدثوه بهذه اللغة التي لايفهمها» (3)، والتي لم تمض إلا فترة وجيزة حتى

2- U.Eco, Lector in fabula, p 261.

3- المعلم علي ، ص 254.

"أخذ ينطقها محرفة مضحكة في البداية، ولكنه أتقن النطق مع الزمن، وإن لم يكن يفهم إلا ما يتصل بأوامر الفنيين وصناعة الصابون" (4). وهناك مستوى ثالث للتمرس، يتجاوز المهني واللغوي، إنه التكون الإيديولوجي الذي جعل البطل عن طريق احتكاكه بالآخرين، يقترب من إدارك العلاقات المعقدة بين السياسي والنقابي، أي ينتقل تدريجيا وببطء من الوعي الواقعي إلى الوعي الممكن.

وحسب (لوكاش) (5) فإن رواية التمرس، بخلاف رواية المثالية أو رواية الجلاء الوهم الرومانسي، ترتكز على العمل والتأمل. وإذا كان العنصر الأول (العمل) كوسيلة لاكتساب مهارات يحتل مركزا أساسيا في (المعلم علي)، فإن عنصر التأمل يبرز بشكل مضطرب نسبيا، رغم اعتبارنا لكل المواقف المتصلة ب (عدم الفهم) محاولات للتأمل.

ويتميز هذا الصنف الروائي، كما يرى بعض الدارسين (6) بتوفره على خاصية التحول التي تؤطر حياة الشخصية الرئيسية : تحول من الجهل إلى المعرفة، وفي مقدمتها معرفة الذات في علاقتها بالعالم، يوازيه تحول آخر من السلبية إلى الإيجابية والفعالية، وذلك ما تؤكده المراحل المتتابعة من حياة (علي).

إذا كانت (المعلم علي)، من حيث التجنس الأدبي، ذات صلة، كما أشرنا آنفا، بالسيرة والسيرة الذاتية، فإن لها، من ناحية أخرى، نسائج تربطها، ظاهريا بالقصة القصيرة؛ إذ من الممكن اعتبار كل مرحلة، على حدة من حياة (علي)، في المطحنة، ودار الدبغ، والخرازة، داخل النص، قصة قصيرة، تقدم شريحة حياتية ذات إيقاع خاص، يسودها انسحاق الفرد وغربته، داخل الدوائر الاجتماعية المغلقة التي كان يعيش فيها؛ ولم يتم تجاوز مستوى علاقة التجاور بين هذه القصص إلى مستوى علاقة التفاعل، إلا عن طريق المكون الإيديولوجي، الذي ساعد على نقل الشخصيات من مستوى الانفعال، إلى مستوى الفعل، ومن رد الفعل الذاتي إلى الوعي الجماعي، ومن مناجاة الذات إلى

4- المعلم علي ، ص 255.

5- لوكاش، نظرية الرواية ، ترجمة الحسين سبحان، منشورات التل ، 1988، ص 130.

6- R.S. Suleiman, Roman à thèse, p 82.

إلى محاورة الآخر، ومن اجترار الأوهام إلى الدخول في حلبة الصراع وما يرافقه من تعدد على مستوى الأصوات واللغات والرؤى؛ وهي كلها مكونات ساهمت في تحول القصصي القصير إلى روائي، وأصبح ما كان يعتبر بنيات سردية متجاورة بنيات روائية صغرى داخل النص الروائي الأصل.

ومن منظور آخر يمكن قراءة (المعلم علي) كميتا نص، ليس بمعنى إنتاج خطابات حول النصوص، ولكن في إطار إضاءاتها المتعددة لصيرورة تناقضاتها الخاصة (7). فهذه الرواية تحكي في الآن ذاته، عن مراحل تكون (علي) وأيضا عن طرق اشتغالها النصي بين السيري والسيرذاتي والقصصي من جهة، والروائي، من جهة ثانية. إنها، بعبارة أخرى، تتحدث عن تكون (وعي وطني) وعن تكون (جنس أدبي).

إذا كان الإديولوجي قد ساهم في تكون الروائي، فإن الروائي بما يحفل به من إشارات ورموز وصور.. قد استطاع الإفلات من شرك الأطروحي المباشر، في مرحلة أولى، ونسفه عن طريق إيديولوجية مَضادة في مرحلة ثانية.

فعلى مستوى التشكيل يبرز المعمار الروائي مكانا متميزا هو ضريح مولاي إدريس، مزينا، كما تقول الرواية، بالأعلام الخضراء المطرزة بخيوط الذهب، وقد رصعت جنباته بالشموع وقدمت على أعتابه الأموال والقرابين، إنه مكان مقدس تتجسد فيه لحظة من التاريخ وترتبط كل الأشياء، الماثلة فيه بمناطق معينة من الوعي، ويتحكم كفضاء نصي في باقي الفضاءات ويؤطر الشخوص، رغم ما يبدو من حدوث تحول نحو مواقع أخرى جديدة : (الحزب ، النقابة).

هناك فضاءات تدخل مباشرة تحت دائرة القبة الخضراء وتقع تحت تأثيرها، متمثلة في عالم الحرف التقليدية.

7- U.Eco, Lector in fabula, p 260.

ويوجد خارج جاذبية القبة معمل الصابون الفرنسي، بتنظيماته، وشخوصه، ومشاريعه، وبارتباطه مباشرة بالغرب، أما المؤسسة الجديدة ، السياسية - النقابية فتقع داخل - خارج تأثير جاذبية القبة : ذهنية وسلوك بعض الشخصيات؛ الانفتاح النسبي على الحداثة.

من هنا تأتي أهمية الفصلين المتعلقين بالموسم الإدريسي، لمساهمتهما في تشكيل المعمار الروائي وتأثيثه بدلالات لايقدمها النص عن طريق السرد المباشر.

ومما يلاحظ أن تقنية التشكيل المعماري الروائي كانت مقرونة بعملية تقديم الشخوص بطريقة تقوم على التناظر : من جهة مولاي إدريس، صانع المدينة وبانيها، مول البلاد، مول القبة الخضراء، الصالح الذي يتقرب إليه : «لتروي السماء الأرض العطشى، ولتهطل الأمطار بغزارة... » (8)، وفي مقابله، وكامتداد له يبدو الفقيه عبد العزيز، بجديته ووقاره، وبالنور الذي يحيط به : «كضمير اختفى منه الجسد، وتضاءل منه الصوت... احتواهما (علي والحياني) بقوة غيبية ودوى في داخلها هدير منه، لم يكن صوتا، ولكنه كان هداية» (9).

لقد خلق السارد مسافة تفصله عن الفقيه عبد العزيز، وتمكن عن طريق تثبيت الصورة والموقف إلى نقله من موقع شخصية وطنية مثالية إلى موقع شخصية مهيمنة تتجاوز دور تأجيج الوعي إلى دور الوصي على الوعي. ورغم أنه كان يردد : «ماأحب أن أفرض عليكم قرارا ولكنني أحب أن تهتدوا إليه» (10)، فإنه كان كما قال عنه (علي) لصديقه (الحياني) :«أنسيت حرصه (عبد العزيز) على ألاتقوم بعمل دون مشورته» (11).

كان سلوك عبد العزيز يواجه أحيانا بنوع، من التشكيك : ففي المشهد الذي أخبر فيه الجماعة التي كانت تتلقى تعليماته : «ستعتقلكما (الإدارة) ولجنة النقابة ...كما

8- المعلم علي ، ص 140.
9- المعلم علي ، ص 296.
10- المعلم علي ، ص 308.
11-المعلم علي ، ص 310.

ستعتقلنا نحن... وستطرد مآت العمال من عملهم، وسيعود الآلاف إلى عملهم تحت الضغط والإهانة» (12)، علق عبد الهادي «لم نكن نعرف أنك متنبيء» (13) وأضاف عبد الباقي : «الأمل ألاتكون مسيلمة» (14).

لقد وظفت الرواية أساليب التضخيم والتشويه، والتشكيك والسخرية المقنعة في نقدها غير المباشر للوثوقية التي كان يتسم بها خطاب عبد العزيز، ورغم عدم اختلافها إطلاقا في المسألة الوطنية، فإنها عمدت إلى رفع الحجاب عن الجوانب السلبية في بعض أنماط الإدراك والتصور والسلوك.

تقدم (المعلم علي) رسالتها المباشرة من خلال شعارات وأفكار تدور حول الاستقلال الوطني والمطالب النقابية، ويمكن تلخيص أطروحتها المركزية في التأكيد على أن الاستقلال كهدف لا يمكن الحصول عليه إلا باتحاد الطبقة العاملة مع الطبقة البورجوازية المستنيرة في إطار وعي وطني يتجاوز الصراعات الطبقية.

وإذا كانت هذه الأطروحة قد تم إدراكها من طرف بعض الشخصيات الروائية، فإن تساؤلات بقيت مطروحة بدون أجوبة؛ فالنص يتحدث عن (المصالح) بصيغة مبهمة على لسان عبد العزيز، وهو يشير أيضا في عدة فصول إلى مواقف (علي) و(الحياني) المتسمة ب (عدم الفهم) التي تعني، حسب السياق، (عدم الاقتناع) بطروحات عبد العزيز، خاصة أن في تجربتهما مع المعلمين، وما عانياه منهم من عسف واستغلال، في المطحنة ودار الدبغ... ما جعلهما متشككين فيما يسمى بالمصالح. ونستنتج من التحليلات النصية الصغرى أن جل الفقرات التي تحيل على (عدم الفهم) في هذه الرواية، تدخل في إطار (وعي طبقي)، متميز عن (الوعي الوطني)، غير عميق، وغير مكتمل، ولكنه كان في طريق التبلور.

12- المعلم علي ، ص 394.
13- المعلم علي ، ص 395.
14- المعلم علي ، ص 395.

المرجعي والاستطيقي

المرجعي والاستطيقي

الغربة لعبد الله العروي ، لعبة النسيان لمحمد برادة .

إذا كان الواقع والتاريخ ، بمختلف تجلياتهما ، حاضرين ، بقوة في)الغربة) و (لعبة النسيان) ، من خلال الإشارات المتعددة لأحداث وشخصيات ومواقف سياسية وفكرية عرفها المغرب المعاصر، فإن عناصر أخرى متعددة ، من بينها التنسيب ، والانشطار والميتاحكي، ...ليست أقل حضورا منهما ، بل يمكن أن يقال إنها المكونات البنائية التي منحت الروايتين خصوصيتهما على مستوى الرؤية والتعبير .

أ «الغربة» (1) :

1- الشكل : تقنية - مأزق؟

لاشك أن القارئ العربي الذي عرف العروي، عبر عطاءاته الفكرية التي طرحت أسئلة أساسية محرجة على الواقع العربي، من خلال تحليل بنياته السياسية والاديولوجية، في محاولة خلخلة القيم الماضوية التقليدية، ينتظر جديدا عندما يقترن الاسم نفسه بالإنتاج الروائي، خاصة أن القارئ على بينة من مواقف العروي من الرواية العربية التي لم تخرج، في نظره، من إطار السيرة الذاتية والرتابة والتجريد، وعدم الدقة، لتصل إلى

1- عبد الله العروي ، الغربة ، دار النشر المغربية ، البيضاء، ط 1، 1971.

مستوى الرواية الكلية الشاملة(2). وبالتأكيد فإن «الغربة» تمثل نقطة تحول في الكتابة الروائية بالمغرب، فبعد أن كان المضمون الوطني -السياسي - الاجتماعي مهيمنا وملهما، في آن واحد، لجل الروائيين، أصبح الشكل هو نقطة الارتكاز التي دونها لايتأتى ولوج فضاء الرواية، بمختلف أبعادها الاديولوجية والرمزية.

وقد أشار العروي في «التنبيه» الذي وضعه في آخر روايته إلى هذه القضية، متسائلا «مرت سنوات على تاريخ الأحداث المومأ إليها في هذا الكتاب، غيرت محيطنا وغيرتنا. وكان من الطبيعي أن تتغير كذلك، أشكال الوعي وصور التعبير. لا أدري هل بقي من جديد في وسائل السرد والتصوير المستعملة هنا أم أغرقها الزمن كلها في بحر التقليد»(3). ولاشك أن السنوات العشر الفاصلة بين كتابة النص، وتعديله (4) كفيلة بأن تحيل الجديد قديما، غير أن ما يلاحظ هو أن التقنيات السردية المستعملة في «الغربة»، إذا كان قد أدركها القدم، نسبيا، في الأدب الغربي، فإنها ما زالت جديدة، بصفة عامة، بالنسبة للرواية المغربية.

حقا إن الحداثة في الرواية العربية المعاصرة تتجلى، في الدرجة الأولى، في عنايتها بالمعمار العام، وبالسرد على مستوى الأدوار والشخوص، والنماذج واللغات والصيغ... إلا أن هذه العناية تبدو، أحيانا، متكلفة، بحيث يصبح الشكل «تنظيميا أكثر مما يجب، وجافا وراضيا أكثر مما ينبغي» على حد تعبير «كارلوس لاينر» لكنه

2- ورد في كتاب الايديولوجيا العربية المعاصرة، ص 25 :«ونادرا ما تحتوي رواية عربية اكثر من لغتين وفي اكثر الاحيان، لا تكون الثانية سوى لغة متقطعة «وهذا ما يفسر رتابة وتجريد وعدم دقة كثير من الاعمال العربية».

وفي الصفحة 201، من نفس الكتاب «ما من احد حلم بعد «عندنا، برواية كلية شاملة».

3- الغربة، ص 201.

4- يشير الكاتب في «التنبيه» ص 201 الى مايلي «كتبت القصة المنشورة هنا في خريف 1956، وكانت تحمل عنوان (على هامش الاحداث) ثم اعيدت صياغتها كليا في صيف 1958 وجزئيا سنة 1961، ثم تركت بعد ذلك على حالها، أما الحوار فقد كتب سنة 1960» ، ثم تحولت (القصة) الى (رواية) عندما نشرت مع (اليتيم).

لايصل، في جميع الأحوال، في «الغربة» إلى المأزق الذي سجله بطرس الحلاق (5) ، بمجازفة، بصدد «نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم.

إن التقنيات التي وظفها العروي، في روايته، جد متنوعة، نجتزئ منها تقنيتي الانشطار(6) والتنسيب .

ففي «الغربة» يبرز محكي رئيسي يتكون من عدة مقاطع يتناول كل منها طورا من أطوار العلاقة بين إدريس ومارية، ويعرض للتحولات التي انتابت تلك العلاقة، من الطفولة إلى الشباب، في حضن العائلة أو في المهجر.

وتتفرع، عن طريق الانشطار، عن هذا المحور الرئيسي، محكيات صغرى تدور في فلكه :

هناك شعيب الذي «تعجب... أنه لم ير نفسه أبدا حين قبض عليه أو حكم عليه أو يوم أعلن له المحامي بإصدار العفو.... والآن هاهو مع زوجته لايعرف كيف يعيش معها» (7)، وهناك قصة «لارة» التي تحكي عن تعلقها بشاب إسباني بلهجة يائسة : «مكثنا متحابين إلى أن تعكر ماء النهر... قرعت الطبول ونفر الناس وأنا تائهة غضة.. ولما وضعت الحرب أوزارها كنت بين الناس، حية ميتة.. كنت في عداد اللاجئين، وما فررت إلى أحد ولافزعت إلى أحد، انما علمت أن حياتي قد مرت على الهامش» (8)،

5- بطرس الحلاق ، الدائرة وتخلخلها في نجمة أغسطس، مجلة (الباحث) السورية، 1978،

6- الانشطار ، ترجمة مؤقتة لمقابلها في الفرنسية (La mise en abyme) الذي كان (فيكتور هيجو) أول من تنبه اليه ، وبعده (اندري جيد) وأخرون، وقد ذكر هيجو في تعريف هذه التقنية التي لاحظها في مسرح شكسبير مايلي : «انه فعل مزدوج يخترق الدراما ويعكسها مصغرة ،فإلى جانب العاصفة في المحيط الاطلسي، هناك عاصفة اخرى في كأس الماء» راجع ايضا الرواية الجديدة (ريكاردو) و le récit spéculaire لـ Dallenbach (L)

7- الغربة .

8- الغربة.

وتلك قصة عمر ومريم تأتي على لسان مارية في جمل سريعة : «علمت فيما بعد أنه ارقى بين أحضاني فارا من مريم، رفيقته في السفر، التي قسا عليها بجوابه الدائم : لست حرا»(9)، وتعتبر قصة المرأة التي قتلت زوجها «ليلة الزفاف خيفة أن تخيب آماله فيها» (10) من أكثر الانشطارات الحكائية إيجازا.

يوجد في المستوى الثالث من السرد فيلم سينمائي يصف علاقات متعثرة بين رجل وامرأة على الشاطئ يتبادلان القبلات فيفاجئهما المطر ويتعبان، فتستسلم المرأة لنوم خفيف، وعندما تستيقظ لاتجد أثرا للرجل «ها هي تبحث عنه، طول الشاطئ وعرضه، وتعثر على أثر في الرمل، فتتبعه ويؤدي بها إلى ما وراء الأمواج، وهي الآن تقتحم وتؤم البحر العميق، بينما يعلوها وقر طائرة نافورية»(11).

وفي المستوى الرابع من السرد يوظف الحلم كمنطلق نحو فضاء أرحب وأعمق: «رأت مارية نفسها قبل أن تنغمس في النوم، متكئة على النافذة الزجاجية، وأمامها شيخ شاحب الوجه مخضب الشارب. والمطر، خارج القطار، ساقط بغزارة... كان الشيخ يقلب الصفحات مبتسما يتفحص الصور ولايقرأ التعاليق، ولمحت مارية صورة امرأة محمرة الشفتين... تمد ذراعيها، في هيئة استعطاف وفزع، تستجدي رقصة من جبار متسلط» (12).

وأخيرا هناك مستوى الحكي الخامس الذي تمثله أسطورة المولى شعيب، الولي الصالح الذي جاء من مراكش على ظهر سبع طيع ولم يقف أبدا على ضفة النهر، بل «حرن السبع على الربوة ونزل العاشق التائه زائرا متعبدا يناجي من بعيد عائشة البحرية»(13).

ما هي ياترى وظيفة هذه المحكيات الصغرى التي تتشعب وتنشطر عن محور الحكي الرئيسي مشتغلة، وفق قوانين التكرار والتكثيف والاستشراف بصفة عامة؟.

9- الغربة .
10-الغربة .
11- الغربة.
12- الغربة .
13- الغربة .

إذا ماتجاوزنا وظيفة الإنارة التي تشير إليها بعض الدراسات النظرية، مركزة على الطابع الأطروحي للنص، فإن التفسير، وفق الوظيفة الجمالية، يطرح مسألة تلوين البنيات الحكائية وتنويعها، بينما تعتبر الوظيفة التكوينية أن المحكيات المنشطرة، داخل الرواية، بمثابة رحم لتكون النص، ويرى آخرون من زاوية مغايرة أن المحكي المتفرع عن الرحم الروائي الأصلي، صوت نبوئي يحكي عن المستقبل في صيغة الماضي، عن طريق الاستشراف .

وبرغم الأهمية القصوى لهذه الوظائف في الرواية عامة، فإن تقنية تشعب السرد وانشطاره، لاتتحدد وظيفتها إلاداخل كل نص روائي على حدة. ففي «الغربة»، مثلا، نلاحظ أن هذه التقنية تتيح انفتاحا على المحتمل الذي يمثل جزءا لايتجزأ من بنية المتخيل. وهكذا فإن قصة المرأة التي قتلت زوجها ليلة زفافها، تصور حالة قصوى ، كان من الممكن أن تؤول إليها العلاقات، بين إدريس ومارية، وتقدم، في نفس الآن، موقفا تلعب فيه المرأة دور شهرزاد معكوسا، ويصبح الرجل نقيض شهريار، بمنأى عن الصورة المترسخة، في الذاكرة العربية. وتمثل قصة «نينا وفتى الأحلام» حالة مناقضة تسعى فيها المرأة نحو الرجل -الدفء-الطمأنينة- المتعة للتخلص من قبضة الشيخ-الزمن، الذي يحاول محاصرتها داخل مقصورة القطار. وفي هذا الإطار تلعب «نينا» دور مارية معكوسا بحيث يصبح الهروب إلى باريس نوعا من التعويض عن الاحباط، وسلوكا، بالمعنى الصوفي للكلمة، للبحث عن صورة مثالية لإدريس، وعن أناها العميق، بعيدا عن «العواطف التي تجذب الإنسان إلى هناء الرحم». كما كان يردد عمر أمامها مرارا.

وتعتبر في هذا الإطار قصة شعيب وزوجته وجها آخر للتغير الذي لم يمس مجتمع البورجوازية الصغيرة المرتبطة بالغرب، وحده، بل حتى المجتمع التقليدي الذي اعتاد أن يقتدي في تفكيره وسلوكه بنموذج جاهز ثابت، لايجوز الخروج عنه. وهكذا تلعب هذه القصة المنشطرة دور البنية الصغرى المناقضة والمكملة، في نفس الآن، لبنية الرواية.

وتأتي قصة عمر ومريم كإنارة لعلاقة عمر بمارية، من جهة، وكلقطة سريعة لشخصية عمر، باعتباره نقيض إدريس في الرواية من جهة ثانية.

وفي السياق نفسه تصبح (لارة) كما ألمحنا إلى ذلك آنفا، بمثابة (الشيخ) الذي يوجه مريده نحو السلوك الأقوم؛ وبذلك تتخذ قصة علاقتها مع الفتى الإسباني شكل التجربة - النموذج التي في ضوئها تقرأ مارية ماضيها وتحاول أن تحدد مسار مستقبلها.

إن هذه المحكيات المتشعبة تصبح، نتيجة لذلك، وفق تعبير «كولن ولسن»(14)، أشبه ما تكون بعدسات التصوير المقربة والمكبرة التي تساعد القارئ على استجلاء جزئيات الأحداث وأدق ملامح الشخصيات والغوص في الفضاء العام للرواية للإلمام بأبعادها الأسطورية.

ومما يلاحظ أن البناء الروائي القائم على الإنشطار يعرض المقاطع السردية للتوقف تارة والخلخلة تارة أخرى، بحيث تبدو الشذرات المتناثرة، عن فترات متقطعة، شبه حلقات متداخلة، لاتعكس حقبة تاريخية، بقدر ما تقدم صورة رمزية عن التاريخ من خلال أسطرة الواقع.

وهكذا يتجه السرد، نتيجة لذلك، في اتجاهين : اتجاه أفقي يواكب الحدث المتصل بالمحكي الرئيسي والمحكيات المتشعبة عنه، واتجاه عمودي يتوخى سبر ماوراء الحدث من دلالات رمزية. ويتقابل الاتجاهان أحيانا فتنعكس حركة الخط الحدثي الأفقي في مرآة الأسطورة التي تضبط اشتغال النص وتحدد معناه، في آن واحد.

يتمظهرالتنسيب في «الغربة» على مستويات مختلفة : مستوى الأصوات السردية، مستوى الزمن، مستوى اللغة، مستوى الجنس الأدبي.

ففي المستوى الأول نلاحظ أن مختلف الأصوات السردية تتداخل في (الغربة) بدرجات متوازنة ومتجانسة، بحيث ينتج، في آن واحد، تنويع وتناسب، في وجهات النظر، مما يعطي للنص، من الناحية الفنية، بعدا بلاغيا يرتكز، أساسا، على جعل الجملة السردية، مرنة ومراوغة، لا تعكس الواقع، بالمعنى الكلاسي للكلمة، بقدر ما تلغمه وتطرحه كإشكالية.

14- كولن ولسن، فن الرواية ترجمة محمد درويش، ص9.

ففي الفصل الأول من القسم الأول، مثلا، نجد أساليب الحوار والمونولوج الداخلي والسرد تنجذب نحو دائرة الالتباس حيث يتواشج الحوار والمونولوج الداخلي، في بعض الفقرات، تواشجا يجعل الحوار «داخليا» والمونولوج «حواريا» فكأن «الأنا» و «الآخر»، من خلال خطابهما، يبدوان في «تواصل- منقطع»، يطول كل شخصيات الرواية.

وتساهم «الرسالة» كصوت، داخلي، ذي طابع تشكيلي، وحوار من بعيد، في الحد من هيمنة النبرة الأحادية في النص الذي يحتل فيه الصوتان الجماعي والاديولوجي مكانة تمكنهما، في حدود معينة، من تحديد نسق الرواية ومعناها في آن واحد.

ويعتبرالصوت الأسطوري صدى بعيدا لكل الأصوات السردية السابقة، لأنه يمثل، في ذات الوقت، الأصل والنبع والمصدر الذي بدونه لايمكن لمختلف الأصوات السردية أن توجد، إذ أنها بمثابة الصدى للحكمة القديمة التي تجسدها الأسطورة في تاريخ الثقافات.

وفي مستوى ثان يبرز عدم تقيد الكاتب بخط زمني أحادي مستقيم واصراره على المزج بين الأزمنة، بشكل يصعب معه، أحيانا، تحديد تاريخ بعض الوقائع، فتصبح وكأنها تنتمي للماضي-المستقبل، بصفة خاصة. إن التباسا ما، مقصودا، يحدث على مستوى الزمن، بنفس القدر الذي يحدث فيه على مستوى السرد.

إن تداخل الأزمنة في فقرات سردية متجاورة، يتيح إمكانية تجنب الأحكام المطلقة، إيجابا أو سلبا، على فترة تاريخية معينة، ويفسح المجال لتأمل صورة الماضي في مرآة الحاضر- المستقبل وصورة الحاضر في مرآة الماضي.

هناك زمنان أساسيان في الرواية، ما قبل الاستقلال ومابعد الاستقلال يؤطران الأحداث الروائية، بنسب مختلفة، ويمنحانها بعض معانيها، ولايتأتى ذلك إلا لأنهما زمنان غير صافيين : فما بعد الاستقلال ليس إلا صورة ما، لما قبل الاستقلال، ومن هنا يصبح «قبل» و«بعد» خاضعين بدورهما، لنسبية تطول الحقيقة التاريخية والأحداث المتخيلة على السواء.

في المستوى الثالث تتجلى الرواية كتعددية لغوية تعكس، على المستوى المعجمي والدلالي، عالما يتداخل فيه الدارج والفصيح، والسوقي والشعري، والفلسفي والشعبي... وتبدو لغة التصوف كجسر يربط بين أشتات اللغات الأخرى، ويدمغها بطابعه الخاص، إذ أنها تتماهى مع الحوارات والمونولوجات والتأملات، لخلق نوع من المفارقة التي تفضي إلى سخرية مقنعة تمثل جوهر العمل الروائي. وهكذا يتبين، من خلال موازنة جزئية بين لغة التراث ولغة السياسة، مثلا، أنهما يمتحان من معاني تؤول إلى الظاهر والباطن، والانتظار والتوكل وأوقات القبض وأوقات البسط، والتواكل، وتتيحان، بالتالي، على مستوى القيم الأولى، علاقة ملتبسة بين الشيخ والفقيه والزعيم.

ومن طبيعة هذا التوافق، غير المرتقب، أن يثير سخرية كامنة لاتنصب على بعض شخصيات الرواية وحدها، بل تتجاوزها لتمس القارئ والكاتب اللذين قد يكونان، دون وعي منهما، في دائرة الاضداد المتساكنة التي تعكس الأعماق، وتعبر عن طريق الضمائر النحوية المعكوسة، عن «الأنا» و«الأنت» بضمير الغائب.

وتحتل المحاكاة الساخرة مكانا بارزا في «الغربة» التي تركز على تصوير الأسلوب الفلسفي المتفيهق، والأسلوب الفقهي المتمنطق : فهذا صديق إدريس أصيب بداء التجريد والافتراض، فلا ينفك يتحدث عن الحب مؤكدا أنه «لاوجود له، وأي عاطفة توجد وجودا ملموسا إنما هي من أعمال القوة المفكرة، وهذه القوة لاتوجد بالفعل عند الجميع، فلا بد من محرك يهذب العقول ويزكيها...» (15)، وتلك صورة فقيه مولع بالتخريج والتنميط وطرق الاعتراض يواصل في موضوع الحب : «أعيد النظر في كلامه هنا، وأرى فيه للاعتراض أوجها ثلاثة : الأول في التحديد ...تحديد الحب بشكل الموجد المفقود، غلط والحاد. غلط، من جهة المنطق، لأن هذا التحديد ينطبق على أشياء كثيرة مختلفة، فأصبح هذا تعميما لاتحديدا؛ والحاد في أن هذا الموجود المفقود هو من أحكام الله» (16).

15- الغربة .

16- الغربة .

ومما يلاحظ، في إطار النسبية أن «الغربة» تشتمل على ألوان من السرد المباشر وغير المباشر، عن طريق السارد أوالشخصيات، وعلى حوار مستقل في آخر الرواية. وإذا كان السرد، بصفة عامة، ينقل وقائع الماضي القريب والبعيد أوخلجات الشعور، فإن الحوار يقدم حضورا مشهديا، بحيث يمكن أن نقول إنه لايحد من هيمنة السرد فحسب، بل يدخل ارتباكا في بنية الأحداث، وملامح الشخصيات .

وهكذا تصبح الرواية مجالا للصراع، على مستوى الأحداث والشخصيات والقيم والأساليب واللغات، ولعبة ساخرة ، وانفتاحا مستمرا يتيح، عند كل نهاية، بداية جديدة.

2- تيمة الغرب :

يمكن أن يقال إن تيمة «الغرب» تكاد تكون مستهلكة في الرواية العربية، إلا أن كل نص روائي يتناول ذلك الغرب، تحت ضغط أسئلة خاصة، يطرحها الواقع، خارج دائرة الأجوبة الجاهزة التي يقدمها تراث الماضي. وفي هذا الإطار تتموقع «الغربة» في نقطة التقاء الذات والتراث والغرب؛ وكل شخصياتها تتحرك في حوار أو جدل، في انسجام أو توتر، مع اللحظة الحضارية المتفردة الناتجة عن ذلك الالتقاء.

ففي الرواية صورة عن الغرب فعلا، ولكن عن الشرق أيضا، وعن المغرب، كجزء من الشرق الثقافي والحضاري وكجزء من الغرب الجغرافي والتاريخي.

وأول ما يواجهنا فيها صورة «الغرب-الاستعمار» الذي يكون خلفية للتاريخ وللنص المتخيل، الذي يحاول القبض على تلابيب ذلك التاريخ السرابي، وعلى الظلال النفسية التي يلقيها حواليه و على الأصداء الفكرية التي تغمر أجواءه.

الاستعمار يعادل القهر والاستعباد واحتقار الآخر، كما يتجلى، من خلال هذه الفقرة عن مركز الاعتقال، حيث يصبح الناس كما مهملا، وينتصب القبطان كقوة غيبية متخفية تصدر الأوامر من وراء حجاب :« وبعد قليل دخل الحارس وجعل يركل الناس

ويمشي على سيقان النيام، بين صيحات الألم والاستنكار، فقام الجميع وتصافوا أمام الطاولة. نظر إليهم الضابط مقطبا « قل لهم إنهم محظوظون حيث صفح عليهم القبطان» (17).

الغرب يرتبط في الرواية، كذلك، بالحرب التي دمرت أحلام المجتمع والأفراد على السواء وليست «لارة» التي كانت «من أسرة تؤمن بالغرب وبحريته»، (18) إلا إحدى ضحايا تلك الحرب، عندما اندفعت مثل الآخرين «إلى الضجة والنار»، وضاع الحب، وإن لم يضع الأمل، وأصبحت في عداد اللاجئين. وتنعكس صورة الحرب في الفيلم السينمائي الذي يقدم في صلب الرواية: «ضجت القاعة بهمهمة محرك طائرة حربية، تحوم على شاطئ بحر. يسمع الضجيج ولايرى للطائرة ظل، على الرمل المبلل. وتحت تل من التلال، رجل وامرأة يتعانقان، في قبلة فزع واستعطاف، لاقبلة طمأنينة وفرح. وعلى الماء المتبايض والرغوة المتطايرة والغصون اليابسة المتدحرجة، لايسمع أي صدى لصوت إنساني» (19).

لم يصبح الغرب، في هذا السياق مرادفا للتطور والتسامح بل للخراب والتعصب، ومن ثم صار موضع تساؤل وتشكيك. واتضح ذلك أكثر، في تطبيق سياسته «التمدينية» التي وصف «يوليوس» نتائجها قائلا ، «إني بلوت أشكالا وأشكالا من الإنسانية، ومرنت نفسي قبل أن أبحر إلى شواطئ الغير، وظننت أني لن أتعجب أبدا مهما تكن الفوارق، وإذا بي أمام رجال اجتازوا في فقرهم الحد المعهود» (20). ويزداد الموقف اتضاحا عندما يصير المغرب مشهدا سياحيا للمتعة، ومادة للاحتكار، وذلك ما يؤكده يوليوس أيضا : «إني جئت إلى هذا البلد كمن جاء قبلي بدافع الذكرى والخيال... كلانا يستعمل هذا البلد كوسيلة»(21).

17- الغربة.
18- الغربة .
19- الغربة .
20- الغربة .
21- الغربة .

وفي هذا الاطار يبدو أن تفسير الموقف العام من الغرب، في الرواية، انطلاقا فقط من سلوك مارية، وانبهارها، ليس صحيحا، لأن (الغربة) تلقي الضوء على الأحداث والمواقف، من زوايا مختلفة، على أساس تنوع في وجهات النظر. ولكي لانتعجل في تحديد موقف مارية نفسها، يكفي أن نذكر وصفها، ممتزجا بصوت السارد، لذلك «الكاتب الشرقي النحيف الذي قيل له يوما في بور سعيد، اذهب إلى عاصمة الدنيا تبتسم لك الحياة، فاستمع إلى المنادي ولبى النداء. وجاء إلى بلاد الشعر والهواجس، فاغرورقت عيناه ونحف جسمه، وكان حقا معيارالمغضوب عليهم في الدارين»(22).

إن الغرب في هذا النص الروائي جزء من بنية عامة، لايفهم إلا داخلها، وفي علاقة مع باقي عناصرها، لكن ذلك الجزء له ديناميته الدلالية الخاصة التي لاتتوقف عند نقطة ثابتة، بل يتحدد مدلولها، عبر لحظات صيرورتها. وعلى هذا الأساس فإن الغرب ليس هو البديل للشرق، ولو مؤقتا. بل العنصر الذي يتحدد به، ومعه، معنى النص الذي يتجلى، في رفض الغرب-الاستعمار ونبذ الماضي-الكتب الصفر، وإدانة الواقع-التخلف.

3- رمزية الفضاء والشخوص :

تؤطر المحكي الرئيسي والمحكيات التي تدور في فلكه، قصة موازية، تشتغل وفق إيقاع مخالف، وضمن ما يمكن أن يسمى بالمحكي المكاني الذي لاتكتمل دلالته إلابتحديد رمزية مكوناته. وفي هذا الإطار نلاحظ أن جل الاحداث في «الغربة» تدور قرب البحر، حتى في الحلم، وفي الفيلم السينمائي، ولايكفي، على ما يبدو، تلمس تفسير لذلك الاهتمام، في ضوء حياة الكاتب وسيرته الخاصة.

منذ بداية الرواية يظهر إدريس، الشخصية الرئيسية، مسحورا بالبحر، ولذلك عندما تبادر مارية بسؤاله : أما يزال البحر يجذبك؟ يجيبها : «إنه حقا جذاب في تطلعه وطموحه»(23). من هنا صار البحر برموزه وأسراره، بمختلف معانيه، يحكي الرواية

22- الغربة .

23- الغربة .

بطريقته الخاصة إلى حد يمكن أن نقول معه، إنه ربما كان من الصعب الحصول على معرفة ما، في الموضوع، دون الاستئناس بقصة البحر أو الماء، عامة، داخل «الغربة».

وتسند للماء، في النص، عدة وظائف : منها وظيفته التطهيرية كما يتضح ذلك من هذه الفقرة الصغيرة :«ثم ينقلون الجثة....ويصبون الماء على الأرض وتذهب حمرتها» (24).

وتتلون تلك الوظيفة بالطابع التعبدي عندما يقترن الماء بالمسجد، ويتجاوز ذلك الحد، ليصب في معناه الأول كمصدر للحياة : «تضرع أبو شعيب إلى ربه ألا يفارق بينهما إلابخيط من الماء، يكون خيرا وسلاما على المسلمين»(25). وتتجلى وظيفة الانبعاث التي تلازم الماء، في فقرات كثيرة من الرواية، فيرمز حينا للأمل، وحينا آخر للمطامع التي لاتتحقق إلا بعد أن يتمكن البطل من أن يقطع «النهر ثلاث مرات والثياب ملفوفة على رأسه، أولا باستراحة، ثم بلا استراحة»(26)، ويضيف شعيب مخاطبا البطل : «عندئذ ستلمح فاطمة في قصرها المنيف» ويوضح الراوي بعد ذلك :«وهكذا فعل شعيب. علمه العوم وأظهره على سر الله المكنون»(27) وبذلك يخرج الماء من دائرة العناصر الطبيعية ليصبح قوة سحرية.

إن ورود الماء، في تمظهراته المتعددة، من بحار وأنهار وحياض وسواق، أكثر من مائتي مرة في الرواية، مع ما يرمز إليه من خصب وحياة، ومعرفة، في الأساطير القديمة التي تؤكد على معاني التوالد والاستمرار والتجدد. يضفي دلالة رمزية عميقة على (الغربة) التي تصبح، رغم العلامات السطحية، مؤشرة على ميلاد جديد في عالم جديد. وبعبارة أخرى فإنه إذا كان المحكي الرئيسي والمحكيات المتفرعة عنه، تطرح على المستوى

24- الغربة .
25-الغربة .
26- الغربة .
27- الغربة .

الأفقي تيمة الانتماء-الغربة، من خلال مارية ولارة ومريم... لكونها تعيش على تناقض بين المظهر والحقيقة : تنتمي لمجتمع وتعيش خارجه، تبذل جهدا للانخراط في المؤسسة السياسية-الاجتماعية، ولكنها تفشل في تحقيق ذلك الانخراط، إلى حد يصبح معه تهميش الذات نوعا من «الفداء» من أجل الحفاظ على حالة (البراءة) وتحقيق (الخلاص)، في عالم يسير نحو الانهيار «كل شيء إلى ضياع.. كل شيء إلى ضياع»(28)، فإنها من جانب آخر، تطرح على المستوى العمودي تيمة الوصال والأمل والحياة والبعث.

وتقنية الترميز هاته تستعمل أيضا في نقل شخوص الرواية من عالم الواقع إلى عالم الرمز، ومن جو التاريخ إلى فضاء الأسطورة، وهكذا يبدو شعيب في أعلى الربوة.. والناصري في قلب المدينة وعناق الريح حليق الرأس.. ثلاثة أسماء، ثلاثة ألوان، ثلاث بقع، كانت في الماضي أشخاصا وأسماء «واليوم، بعد الإمعان والتأمل تجدها في ذاكرتك، وقد انطوى كل شيء في المدينة تحت لوائها»(29).

واعتمادا على هذا الأسلوب تصبح فاطمة فواطم، وعائشة عوائش : عائشة زوجة شعيب، وعائشة معشوقة المولى شعيب، وعائشة التي تختصر الأسماء والألقاب والأنساب في دلالتها العميقة التي ترمز إلى الحياة وتمثل نقطة أمل مشرقة في ظلام «الغربة».

إن الدلالة العامة التي تنقلها الرواية تتحدد، أساسا، وفق الاشتغال المزدوج لمختلف مكوناتها اللغوية والسردية والأسطورية التي تركز على التقابل والتجاور، بين بنية الموت التي تنتمي للماضي وبنية الانبعاث التي تحدد آفاق المستقبل .

28- الغربة .

29- الغربة .

II- «لعبة النسيان» :

لايستطيع الباحث تحليل هذه الرواية دون وضعها في الإطارين الفكري والأدبي لكاتبها الذي تميز، منذ الستينات بنزعته التحديثية وبرؤيته الجريئة لموقع الأدب ووظيفته. وإذا كانت مجموعة «سلخ الجلد» 1979، تؤرخ لمرحلة مشرعة على كتابة تستمد نسغها من الواقع متدثرا بالعجائبي وبالسخرية وكان وقعها إيجابيا ، بصفة عامة، على مستوى التلقي، فإن الانتقال من النقد إلى الرواية متمثلا في «لعبة النسيان»(1) خلق نوعا من الاندهاش لدى بعض النقاد المغاربة الذين قرأوا هذه الرواية كنوع من التنظير أكثر منها نصا روائيا بكل معنى الكلمة. وبما أن التصور الأولي للعمل الأدبي يتحكم في قراءة ذلك العمل، كما هو معروف، فقد كان الموقف الناتج عن ذلك التصور متسما بمجانبة الموضوعية ومجافاتها ، خاصة إذا علمنا أن المتن الروائي المغربي، بصفة عامة، يحفل بهذه الأصناف من التداخل بين السردي و النظري المواكب الذي يتيح انفتاح النص وتنوع مكوناته.

واعتبرت «لعبة النسيان» حينا آخر، سيرة ذاتية تنغلق على المحيط الضيق لكاتبها ، ورأيت شخصيا في فترة معينة «أنها تتأرجح في بنيتها العامة بين السيرة الذاتية والرواية» (2)؛ لكن بدا لي بعد قراءتها من جديد، أنها لاتختلف عن جل الروايات المغربية، حتى لانقول العالمية في انطلاقها من التجربة الشخصية، ومن موقع الذات للإطلال على الواقع بعوامله، وشخوصه، لتبني فضاءها الروائي الخاص. ونرى، في هذا الصدد مع (ن.فراي) أن العبور من السيرة الذاتية إلى الرواية «يتم ضمن مراحل انتقالية لايمكن الإحساس بها. وجل السير الذاتية توحي بها طاقة خلاقة، وبالتالي تخييلية تدفع الكاتب ألا يحتفظ من حوادث وتجارب حياته إلا بما يمكن أن يدخل في تشييد نموذج متبنين»(3).

1- محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط 1987.

2- أحمد اليبوري

La recherche littéraire, in la Grande Encyclopédie du Maroc Arts et Traditions, V.I,1987.

3- N.Fry , Anatomie de la critique, trad de l'anglais par Guy Durand, Gallimard 1969, p307.

وإذا كانت (لعبة النسيان) تحيل بشكل واضح، وأحيانا مباشر على وقائع في حياة الكاتب عاشها وتأثر بها، تتعلق بالأشخاص والزمن والمكان، فإن طريقة استثمار هذه المكونات السيرذاتية داخل النص، هو الذي نقلها من مستوى التاريخ إلى مستوى الإبداع الروائي؛ وذلك ما سنضطلع بتوضيحه من خلال تحليل موقع ووظيفة بعض الشخوص، والفضاء، والتعددية اللغوية.

من الشخصيات البارزة في النص الروائي (للا الغالية)، أم السارد المشارك التي تهيمن ب (غيابها)؛ ففي الصفحة الأولى نقرأ في «مشروع بداية أول : «منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي، وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر، ويهيلون عليها التراب، وأصوات الفقيه ترتفع فجأة، عن سابق مستواها، لتصاحب العملية الأخيرة :«تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير»(4) لكن عن طريق الاسترجاع تتقلص تدريجيا دائرة الغياب، لتحل محلها دائرة حضور الأم التي «لاتكف عن الحركة : تجلو الأواني، تذوق الطاجين، تغسل الزليج وترفو الثياب»(5) وهكذا تتكفل (اللغة) ببعثها عبر تقديم شريط حي عن أعمالها وأقوالها وأفكارها ومشاعرها ومواقفها متحدية (الموت). وهذا التشخيص اللغوي يقوم بدور هام، من خلال تنويع سجلات التعبير «الدراري تعطلو، فاتت لحداشر، عندك يكونو مشاو يلعبو الكرة ونسولي الخبز في الفران»(6). فمن خلال هذه التلوينات اللهجية التي تبدو في اللثغة ونبرة الصوت وإيقاع الكلمات تستعيد (الأم) صورتها الأولى إلى حد يمكننا أن نقول مع (ريفاتير) «إن التشخيص يخلق الشيء المشخص... وليس القارئ بحاجة إلى الرجوع لتجربته الحقيقية بل يكفيه ليفهم ويرى أن يرجع إلى السنن اللغوي»(7).

4- الرواية، ص 7.

5- الرواية، ص 8.

6- الرواية، ص 9.

7- Riffaterre (M), Poétique N 4, 1970.

فبموت الأم ينتهي (التاريخ) وبتشخيصها، بالطريقة التي ألمحنا إليها، وخاصة عبر الحوارات الدالة المتفردة، تبتدئ الرواية، خاصة عندما تصبح «للا الغالية» فاعلة في دائرة الحكي، تعطيه من خلال أقوالها نكهة السخرية، التي تطبع الخطاب الروائي كله، وتزيل عنه غشاوة الرصانة. «العيالات باركا ماتحكو ما بين فخادكم... الشمس راها فوسط الدار» (8).

بعد إبرازنا للأم كذات لغوية، يمكن، عند التقدم في التحليل، التعرف عليها أيضا من خلال المتخيل والرمزي. فرغم أن السارد المشارك يحذرنا من الوقوع في شرك (فرويد) : «ما معنى أن تكون لنا أم؟ أجب من غير أن تلجأ إلى فرويد» (9)، فإننا مؤقتا، سنستأنس ببعض قواعد التحليل الفرويدي للإفلات منه بعد ذلك؛ ومن هذه القواعد : «أن العلاقة بين الإبن والبنت من جهة، ووالديهما من جهة ثانية، لاتخلو من عناصر جنسية. إنهما يضعان والديهما، وخاصة أحدهما، كموضوع للرغبة. الابن يرغب في أن يحتل مكان الأب و البنت ترغب في أن تحتل مكان الأم» (10)، لكن السارد المشارك، في هذه الرواية، لم يعرف الأب، لأنه مات وهو في الثانية من عمره : وبانتفاء دواعي الصراع، وبموت الأم بعد ذلك، تأتي عملية الإعلاء والتصعيد المتمثلة في (هذه القدرة لإنجاز تبادل بين هدف في أصله جنسي، وهدف آخر، غير جنسي، ولكن له صلة بالأول) (11)، ويواجه القارئ، في هذه المرحلة، السارد المشارك، في محاولاته لاستعادة صورة الأم عبر الأحلام وأحلام اليقظة والصور الشعرية، وكأنه لم يعد مرتبطا بالواقع الروائي، بل بشظايا متذرية لذلك الواقع، تتمثل لا في الأشياء، ولكن في الكلمات التي تؤثث فضاء النص باعتباره (حلما مركبا)! للاستيهامات التي تدور حول الأم : «أغمض الجفنين متصيدا ملامحها. سديم تذكر غائم القسمات، تتوسطه امرأة هشة الجمال. دقت تقاطيع وجهها واستدارت. جسدها حي كأنه طيف نوراني... غير أنها مع ذلك امرأة أكثر

8- االرواية، ص 13.
9- الرواية، ص 140.
10- Freud (S), Cinq leçons sur la psychanalyse, trad Le Lay, Payot 1966.
11- المرجع السابق.

جسمانية... امرأة تنبش الرغبة، الشهوة الغافية وتحيلها حية تزحف على قدمين»(12)، ويتكرر ذكر الرغبة بصدد الحديث عن الأم في فقرات كثيرة :«ووجهك أينما لاح يمنحني الزهو ويوقظ الكوامن فأشتهي كل العالم مرة واحدة وتنبجس الرغبة الملتبسة»(13)، لكن ذلك الالتباس سينقشع في الحين:«أذكر الطفولة، فأذكر الشباب، وأذكر المراهقة، فأذكر مصات الرضاع، وملامسة حلمة الأم وحلمة العشيقة»(14). وهذا التطابق بين الأم وبديلتها العشيقة لايتم في أغلب الأحيان إلافي النص - الحلم لا في الواقع الروائي، عند منطقة الشعورحيث تسود سلطة القوانين الاجتماعية ويكبح صوت الأنا الأعلى، صوت الرغبة.

وينتهي هذا المحكي حول «الأم» بملابساته والتباساته بالانتقال من المتخيل (النص-الحلم) إلى المستوى الرمزي، حيث اللحظة البدئية والجذور العميقة للذات :«هي هنا كانت كالجذر الضارب في أعماق التربة، لاتزعزعه عواصف، ولاتطاله أعاصير. سامق وممتد وجودها تسرب إلى مابين المسام، ليذكرني، كلما غفلت أن شعلته المحرقة لاتخبو، كالحنين إلى الوطن، كالشوق إلى تربة مسقط رأسي، وكأهازيج الشعر الكامنة في الوجدان»(15).

وهكذا، انطلاقا من الصورة النووية «الأم» ومن التشكلات الدلالية المتولدة عنها، أمكن عن طريق تجاوز البعد التعاقبي للأحداث، ضبط البعد التشكيلي الذي يغطي ما يمكن أن نسميه كذلك «البنية الدلالية الكبرى»(16) التي نقلت النص من مستوى السيري والسيرذاتي، إلى مستوى المتخيل والرمزي، ليس في إطار الحلم - النص وحده، كما يقول (بيلمان) ولكن أيضا، وفي الدرجة الأولى في إطار النص - الحلم، كما يتضح من التحليل السابق.

12-الرواية ، ص 139.

13- الرواية ، ص 14.

14-الرواية ، ص 14.

15- الرواية ، ص 140.

16- J.M. Adam, Le récit, p43.

وفي مستوى آخر تزخر «لعبة النسيان» بالمحافل السردية : هناك مجموعة من الرواة على رأسهم راوي الرواة، وشخوص تتسلم من حين لآخر زمام السرد، فينتج عن ذلك تعدد الضمائر النحوية وتنوع وجهات النظر وتضاربها وبروز طابع النسبية الذي يصبح صفة ملازمة للأفكار والمواقف؛ ثم نجد المؤلف نفسه يدخل في حوار مع السارد الرئيسي فيتحول، نتيجة لذلك، إلى شخصية روائية، إلى صوت سردي بين باقي الأصوات .ويتم ذلك الحوار في إطار الاختلاف، وحتى عندما يبرز ظاهريا نوعا من التطابق، فإنه يكون منطويا على عناصر تمت إلى السخرية بصلة : ففي الحوار بين راوي الرواة والمؤلف، الذي أعياه إقناع محاوره، توجه إليه قائلا :«طيب لنترك هذا جانبا، لكن لاتظن أن استحضار ما يقال عن نشاط فتياتنا في الخليج وبعض دول أوربا مؤشر يستحق الإثبات. أظنك لاتجهل دور فتياتنا في مجال التسرية عن الذين يعانون من الوحدة ويطلبون اللهو والمتعة العابرة. وفي ذلك تعزيز لرصيدنا من العملة الأجنبية، فضلا عن أنه نوع من الحل لمشكلة البطالة»(17) فاقتباس مفردات من معجم السلطة (رصيد العملة الصعبة مشكلة البطالة) ونقلها من سياقها الاقتصادي والاجتماعي إلى سياق التسرية والشهوة، يخلق تلك الفجوة اللغوية والنفسية التي منها تنبع السخرية كموقف من العالم وكرؤية له.

وفي مستوى ثالث تقدم «لعبة النسيان» فسيفساء لغوية ليست ذات طابع ترصيعي فحسب بل تتمثل وظيفتها في إبراز أنواع التداخل والجدل بين مختلف عناصرها.

وإذا كانت العربية الفصحى هي المؤطرة للنص، والمدشنة للبداية، والمعلنة عن النهاية، فإنها كذلك لغة الهواجس والتأملات والتوجسات، ترتقي بإيقاعاتها، في بعض الفقرات، إلى مستوى التعبير الشعري.

وهناك مستوى ثان للفصحى في النص يتمثل في الآيات القرآنية التي كثيرا ما يقترن ورودها بالجنازات المتكررة؛ وتوجد مصاحبة لها لغة الأذكار، ولغة الوداع الأخير:

17- الرواية ص 133.

«سبحان ذي الملك والملكوت سبحان ذي العزة والجبروت سبحان الحي الذي لايموت سبوح، قدوس رب الملائكة والروح»(18)، كما نجد فصحى أخرى يمثلها الخطاب الرسمي بطقوسه المقامية ومعجمه العتيق.

في مواجهة هذا المستوى التعبيري الفصيح، هناك الدارجة الفاسية، لغة الغنج والدلال والأحلام والشهوة؛ وبجانبها لغة (سي ابراهيم) بنكهتها الخاصة، وحدتها ونبرتها المتميزة وقاموسها المتنوع.

وليس من الغريب، عندما تقدم هذه اللغات جميعها متجاورة ينعكس بعضها في مرايا البعض الآخر، أن يسود النص إيقاع خاص، ناتج عن التوتر الذي يسود الأنساق والقيم التي تعبر عنها. ويتحدد هذا الإيقاع الخاص، حسب (باختين) في نبرته الساخرة، ذلك «أن اللعب المتعدد الأشكال بحدود الخطابات واللغات والمنظورات يعتبر أحد أهم سمات الخطاب الساخر»(19).

وإذا انتقلنا إلى الفضاء الروائي، وجدنا ذلك الوصف الدقيق والمحكم الذي تمثل الدار نموذجه الناصع. وهو وصف جعل اللغة، إن صح التعبير، تأخذ شكلا هندسيا، والدار تتحول إلى لغة : من الزقاق إلى باب مولاي إدريس، فالنجارين، فالرصيف، ثم العطارين، حيث يوجد باب الدار الكبير الأول، وبعده الدرج، فالباب الثاني، وبعده السطوان الثاني، ثم الباب الثالث. وبعده العتبة، فالسواري، ففناء الدار، حيث تتوزع الغرف.

ثلاث غرف كبيرة ورابعة صغيرة. وعلى المستوى الهندسي العام : وهناك سفلي وصقلبية وفوقي ومصرية وروا...«إنها بلاغة تموضع الأشياء»(20) كما سمتها (فرانسواز رسوم كيون). وإذا كانت الإحالات الدقيقة لا تخلق، حسب نفس الباحثة، شعورا بالوحشة

18- الرواية ، ص27.

19- Bakhtine (M), Esthétique, p 129.

20- Françoise Van Roussum-Guyon, Critique du roman, Gallimard, 1970, p 59.

لدى قارئ رواية (التحول) للكاتب (م.بيتور) لأنها تحيلنا على وضع «وجد كل منا، في يوم من الأيام نفسه فيه» فعلى العكس من ذلك فإن قارئ (لعبة النسيان) الذي ليس من الضروري أن يكون قد عاش أوتعرف مباشرة، على مثل تلك الدار الفاسية، يشعر بالوحشة خاصة عندما يتتبع التفصيلات المتصلة بالأبواب الثلاثة التي يفضي بعضها إلى بعض، والتي تذكرنا بنماذج من (ألف ليلة وليلة) حيث لايتم الوصول إلى الكنز إلا بعد اختراق عدد من الأبواب والممرات والمتاهات. غير أن ما يحد من هذه الوحشة بل ويكاد يلغيها، هو حضور الأم (الكنز)، كعلامة إنسانية مشرقة دافئة وسط عالم الأشياء والأشكال. من هنا طابعها الرمزي، بل والأسطوري من منظور دلالة الفضاء العتيق: «في هذه الدار أشياء كثيرة، لكن أهم ما فيها الأم»(22).

في تواز مع هذه التحليلات، نود أن نشير إلى نقطتين ثانويتين : تتعلق الأولى بالصورة النووية (لعبة) التي نتعرف عليها بدءا في العنوان، مرتبطة بالنسيان ثم يتدرج النص، في تقديمها في سياقات مختلفة : فمن لعبة التهريب إلى لعبة التخبية، فلعبة التذكر. وإذا كان الأمل معقودا على أن اللعبة لن تنتهي، فإننا نواجه في آخر جملة من الرواية : لحظة بدئية لكن لعبتها لن تدوم طويلا»(23).

وهذا يظهر أن الصورة النووية لم تتمدد على شكل مسار سردي انشطاري بل تموقعت، في حقول صورية، لتكون من خلال تكرارها في سياقات مختلفة، ما يمكن أن نطلق عليه محكي الصورة النووية الذي يلتقي بالمحكى الرئيسي الذي يقوم على اللعبة كقاعدة اجتماعية، وكنظام للكتابة يتميز بعدم البراءة وبالنبرة الساخرة، وبتكسير أفق الانتظار، انطلاقا من العنوان الذي يوهم ب (لعبة النسيان) فيما يقدم النص النقيض : (لعبة الاسترجاع).

21- نفس المرجع .
22-الرواية ، ص 8.
23- الرواية، ص149.

وفي نقطة ثانية تتعلق بلعبة لم نشر إليها سابقا : إنها لعبة الألوان، وخاصة الأبيض والأسود ، التي تمثل مجال الصراع الذي يعيشه البطل بين الماضي والحاضر، بين المثل وإرغامات المعيش. وتلتقي نهاية هذه اللعبة على مستوى الألوان بنهاية اللعبة على المستوى الروائي، في محاولة اقتناص اللحظة البدئية خارج ثنائية الأسود والأبيض، الواقع والحلم.


لا شعور النص

لا شعور النص

المرأة والوردة لمحمد زفزاف ، بدر زمانه لمبارك ربيع ، اشتباكات للأمين الخمليشي

يحيل التحليل النفسي على مفاهيم وتقنيات واتجاهات متعشبة، من بين أهدافها دراسة الميكانيزمات التي من خلالها ، يتم التعبير عن الرغبة اللا شعورية، بينما يمكن تقديم تعريف للنص ، و بصفة مؤقتة ومحدودة ، بأنه بناء لغوي يتمظهر داخل سلسلة تركيبية ودلالية متعددة المسارات والمستويات .

ولسنا هنا بصدد رصد تطبيقات التحليل النفسي على الانتاج الأدبي ، عند (فرويد) و (ش . مورون) وَ (بيلمان نويل) كمحطات أساسية ، ولكننا سنحاول تعميق مقاربة بدأناها ، جزئيا ، عند دراستنا ، منذ سنوات ، لرواية (المرأة والوردة) وذلك بتطبيق بعض المفاهيم الاجرائية للتحليل النفسي في مجال السرديات ،من أهمها تلك التي قدمها (فرويد) في نظريته الثانية حول الجهاز النفسي ابتداء من 1923 لمحاولة الاجابة عن بعض الأسئلة المتعلقة باللا شعور، مقترحا التمييز في الشخصية بين : الهو والأنا ، والأنا الأعلى . كماتمت الاستفادة ، مع بعض التصرف، في آن واحد من إضافات (بيلمان نويل) ومن البحث الذي أنجزه (گ بيرلوت G. Brulotte) (1) في الربط بين مستويات الشخصية ومحافل السرد .

1- G. Brullote, Petite narratologie du récit érotique, Poétique N 85, seuil, 1991.

واستنتجنا، بعد التحليل ، ان (الهو) و (الأنا) و (الأنا الأعلى) أصوات سردية تتمظهر في النص الروائي ، من خلال المواجهة بين مبدأي الواقع والرغبة في (المرأة والوردة) و (اشتباكات) ، وبين الأسطورة والايديولوجيا في (بدر زمان)، علما بأن الحلم يكاد يصير جزءا من واقع خرافي في الرواية الثانية .

ا - المرأة والوردة » (1)

يجدرنا بنا في البداية أن نحدد الجنس السردي الذي تنتمي إليه (المرأة والوردة) من خلال الإشارة إلي خاصتين تتميز بهما الكتابة الروائية ، وهما ، من جهة ضرورة عرض شخصيات وأحداث متعددة ووجهات نظر متباينة (2)، ومن جهة ثانية ، توفير حد أدنى من الفضاء النصي للتمكن من تصوير الملامح الجزئية والمواقف العامة ومحاور الصراع على المستويين الداخلي والخارجي .

ويبدو في ضوء ما سبق، أن هذه الرواية لا تتوفر على الخاصية الأولى لأنها تركز، بصفة أساسية ، على نماذج بشرية متماثلة في خططها وأفكارها : فالشخصية الساردة ، و(جورج) و (ألان) ، و (سوز) ..بل حتى الشرطي والقاضي والأساتذة والطلبة تحركهم جميعا ، بدرجات متفاوتة ، دوافع مشتركة ، ويعملون بطرق مختلفة للوصول الى أهداف متقاربة ، كما أن (المرأة والوردة) لا تتوفر على الخاصية الثانية ، لأن صغر حجمها جعلها أقرب من حيث الشكل إلى الرواية القصيرة التي «تقدم شخصية رئيسية وتنتقد موقفا أخلاقيا ، وتختلف عن الرواية اختلاف البسيط عن المعقد، غير أن بساطتها لا تكمن في دور سريع وعنيف ...إذ من الممكن أن تعرض حياة كاملة شريطة أن تلقي أضواء كاشفة على الشخصية الرئيسية» (3).

ومن ناحية أخرى ، فهذه الرواية تطرح إشكالية تتمثل في تحديد الميثاق السردي للنص عن طريق ضبط العلاقة بين الكاتب والشخصية الساردة .

فمن المسلم به أن البطل والشخصيات الثانوية والسارد ، والفضاء الروائي ومجموع الأفكار المتداولة داخل النص من إبداع الكاتب اعتمادا على معرفته وتجربته وملاحظاته

1-محمد زفزاف، المرأة والوردة ، الشركة العربية للناشرين المتحدين ، ط 2 - 1981.

2- Michel Raymond, Crise du roman, Paris, ed Corti, 1968, p 150.

3- نفس المرجع ، ص 150-151.

من جهة ، وعلى قوة خياله من جهة ثانية ، وفي هذه النقطة تبرز الخاصية الأساسية للعمل الروائي والمتمثلة في الانطلاق من الواقع ، وتجاوزه مع القدرة علي الإيهام بواقعيته.

وفي (المرأة والوردة) تبدو الشخصية الساردة صورة للكاتب الذي كثيرا ما يحاول اقناعنا ، من حين لآخر، بأن كل ما حكاه يتصل بحياته الخاصة : شاب بوهيمي طالب سابقا ، ناقم على أساتذته ، تطابق صورته علي غلاف الرواية صورة البطل في الرواية . غير أن ما ينبغي ملاحظته هو أن عملية الإبداع الروائي، تقتضي حذفا وتعديلا وإضافة وتغييرا وتلوينا خاصا لمكونات النص، وهي عمليات تخلق حتما مسافة شاسعة تفصل بين الكاتب والشخصية الساردة . وفي هذا الإطار، يرى (ديتشيس) أن «النظرة التي تقول إن الأدب تعبير عن الذات خاص بسيط، وأنه نقل للمشاعر والتجارب الشخصية إنما هي نظرة جلية الخطأ . حتى حيث تكون العلاقة بين الأثر الأدبي وحياة صاحبه وثيقة فليس لأحد أن يقول في تفسير ذلك إن الأثر الأدبي محض نسخة من الحياة ؛ فالأثر الأدبي قد يجسد «حلم» الأديب ، لا واقع حياته أوقد يكون «النقيض» الذي يختفي وراء شخصه الحقيقي ، أو قد يكون صورة عن الحياة التي يريدأن يهرب من نطاقها » (4).

على مستوى البناء السردي تتسم هذه الرواية بالعفوية والتوتر وغيرها من الخصائص التي تعطي للأحداث ايقاعا خاصا. وأول ما يلاحظ بهذا الصدد اعتمادها طريقة الحكي الشعبي الذي يرتكز على التوجه مباشرة الى المسرود له ، ومزج ذلك بالموعظة والإيهام بوجود تفاهم بين محفلي الإرسال والتلقي ، وبالتأكيد على حميمية العلاقة بينهما ، وهذا كله يوفر للرواية دينامية داخلية تتمثل في حيوية السرد والحوار وتداخلهما.

كما يتميز السرد في هذه الرواية بوجود ساردين : السارد الثاني ينقل حديث الأول الذي يحكي عن تجربته وفلسفته في الحياة : عن أوربا والمغرب ، عن المرأة

4- ديفيد ديتشيس د ، مناهج النقد الأدبي ، ترجمة محمد يوسف نجم احسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، 1967، ص 501.

والحشيش ...ولا يتدخل نفس السارد الثاني ، في الفصل الأول من الرواية ، إلا في مواقف معينة للتقديم «روى محدثي في زمن غابر ما يأتي» (5) أو للإشارة إلى حدث طارئ : «وعندما وصل محدثي إلى هذا الحد سقط أرضا » (6)، أولوصف حركاته : «يصفع الفراغ (...) يضحك» (7) ، ثم أخيرا عندما يتسلم زمام السرد بصفة مباشرة معلنا عن ذلك بالانتقال تدريجيا من ضمير الغائب :« ثم توقف محدثي» (8) إلى ضمير المتكلم الذي يمنحه سلطة الجمع بين وضعيتي السرد والمشاركة في الأحداث .

ونلاحظ أحيانا أن السرد يوظف طريقة العرض السينمائي البطئ ، كما يتضح من هذه الفقرة : «صمتنا، وأحكمت شد خصري بقوة . وعندما لم أفعل مثلها ، انسحبت قليلا ، وأمسكت بذراعي ، وضعتها خلف خصرها ، فهمت إذ ذاك ماذا كانت تعني . تركت يدي راقدة فوق خصرها ، ثم أمسكت ثوبها وشعرت أن تحته جسدا دافئا راغبا في الانتعاش . تركت الثوب ينزلق من بين أصابعي ، ارتعشت . وافقت على الانحدار إلى تحت» (9).

إن حيوية المشهد نابعة من غياب الصوت وحضور الحركة ، وكأن الإشارة أصبحت بديلا للغة والجسد بديلا للفكر. من هنا انتفاء العنصر المنطقي والذهني ، على مستوى التعبير اللغوي ، وعلى مستوى ردود الفعل الشخصية .

ومن الناحية البنائية يلاحظ أن فضاء (الرواية) مؤثث ببنيات سردية صغرى على شكل قطع فسيفسائية تساهم في خلق تنوع وحركية في النص : ففي الحانة ، مثلا ، «كانت امرأة في أرذل العمر تراقص شابا إسبانيا » (10) : الجذبة الجنسية ، الموسيقى الإغراء ، ثم بعد ذلك «حولت عيني داخل المقهى ، رأيت الشاب قد أصبح في حالة

5- الرواية ، ص 25.
6- الرواية ، ص 27.
7- الرواية ، ص 28-29.
8- الرواية ، ص 29
9- الرواية ، ص 37.
10- الرواية ، ص 31.

مثيرة للانتباه ؛ العجوز أكثر منه . تحولت المساحيق إلى أصباغ، كانت ضحكتها بدائية حيوانية . وتخيلت أن لها صوتا مثل زعيق القرود »(11) ، إنه أحد مظاهر التحول الذي تحكي عنه الرواية بأشكال مختلفة عن طريق البنية الروائية الكبرى.

وفي مجال التعدد اللغوي نلاحظ قدرة السارد على توطيع اللغة للتعبير عن أدق المواقف ويوظف لهذا الغرض عدة وسائل ، منها عملية المزج بين مفردات الجملة ، مما يؤدي إلى تعطيل الحوار ، وذلك ما يمثله المشهد التالي بين السارد المشارك و (سوز) التي سألته وهما واقفان أمام تمثال (دون كيخوت) :"رائع أليس كذلك ؟ ما اسم حصانه ؟ حصان من ؟ -دون كيخوتي- من هو دون كيخوتي ؟- دون كيخوتي دي لامانشا ..دي لامانشا دون كيخوتي ، حصان دون كيخوتي . من دي لامانشا ؟» (12) وفي هذه المرحلة بالذات ثارت (سوز) مستنكرة :«دون كيخوتي حصان ؟ فكان جوابه :«آه، نعم لا أدري» (13)

.وحينا آخر تصبح الكتابة أشبه بلعبة الشطرنج ، تتبادل الكلمات مواقعها كما هو الشأن ، في النموذج السابق، ولكن بصورة أدق رامزة لحالات نفسية أولية : " وعندما استرخيت فوق الكرسي ، أمام فنجان القهوة ، شعرت بسعادة حقيقية : كانت عدن أمامي جاهزة ، حاضرة في فنجان القهوة. وفي صحن فنجان القهوة ، وفي قطعة السكر المتبقية ورأيت عدن فوق الورقة التي تلف قطعة السكر المتبقية ، قرأت على الورقة «قهوة ديبوا» ثم تحولت الكتابة إلى شيء آخر «قهوة عدن» ، ثم عدن ديبوا ثم «عدن عدن» ثم «عدن» (14).

فالأصل (ع.د.ن) مدينة وجنة ، وقهوة في آن واحد ، لكنها أصبحت في النهاية (عدن) التي تقف في مواجهة (ديبوا) ، ثم تقلصت (ديبوا) تدريجيا لتتوحد على

11- الرواية ، ص 40.
12- الرواية ، ص37.
13- الرواية . ص 37.
14- الرواية ، ص37.

مستوى الشعور العميق في (عدن) ، مبرزة العلاقة المتوترة بين الذات والآخر، على مستوى المعجم والتركيب اللغوي متلاحما مع التركيب السردي والدلالة العامة للنص .

وتمتاز اللغة أيضا في هذه الرواية بحيويتها ، وتنوعها من خلال استعمال سجلات الفصيح والدارج ، والجمل القصيرة التي تنتفي فيها أدوات الشرط :« لا تعتقد أنني عجوز طاعنة في السن .ولكنني قدك . كم تقدر عمري ؟آه ! لا تعرف ...إذن ثلاثون ، ثلاثون سنة» (15).

فالجملة تنتقل من النهي إلى الاستدراك والاستفهام ، والتعجب والاستنكار ثم الجواب ، وذلك ما يوفر للنص مرونة خاصة.

ويلجأ السارد في كثير من المواقف وخاصة في الفصل الأول إلى توظيف محكم لخطاب المستنسخات على شكل حكم وأمثال ، من خلال صوتين سرديين ، يتمحور الأول حول «الجيب هو الذي يقرر مصيري ، وإذا لم أبالغ فالجيب هو الذي يعطي معنى لحياة الإنسان » (16)ويدورالصوت الثاني حول حكمة شعبية مخالفة للأولى :« الشريف هو شريف النفس، الحكيم من تجاوز ترهات الدنيا.» (17)، مبرزين من خلال تناقضهما ، ومن خلال نبرة المستنسخ فيهما ،درجة التوتر التي تنعكس على الخطاب والسرد في آن واحد .

من الطرق التي استعملها السارد تقنية الحلم التي أزاحت الستار ، في هذه الرواية عن الأنا الأعلى الذي يمثل القيم والمثل والتقاليد السائدة ،ففي الفصل السادس ورد وصف للسقيفة و الأزهار كما يلي : «تحت السقيفة المنحدرة بشكل هرمي تألقت مجموعة من الأزهار قبالتي : امرأة بدينة تحرس مجموعة من الأزهار أمام بيتها ، تمتد دوائرخيالية في الرماد ، تخرج من مكان لا مرئي .المرأة تقف أمام الأزهار وتحدق إلى ... ياإلهي ! ،

15- الرواية ، ص 102.
16- الرواية ، ص 25.
17- الرواية ، ص 34.

ذلك مجرد حلم . كلها أشياء غامضة بالنسبة إلي ولكنها تفرحني وتبعث في قلبي المسرة ...لو أتيح لي ..المرأة البدينة هي زوجتي والأزهار المتفتحة هي أولادي» (18) وتأويل السارد المشارك لهذا الحلم يعكس، كما الحلم نفسه ، رغبة في الاستقرار والدفء العائلي والتكيف داخل الإطار الاجتماعي بعد موجات الاضطراب والتقلب والتيه والتمرد على النظام التقليدي .

وإذا مارجعنا إلى الحلم نفسه وجدنا من بين عناصره الشكل الهرمي الذي يرمز إلى الدقة والتناسق والصرامة والغموض باعتباره ملجأ وقبرا ومعبدا .

فالبطل في هذا السياق تتنازعه قوتان داخليتان : رغبة عميقة في الانضباط داخل البنية الاجتماعية ، وخوف من أن يصير الانضباط خشوعا، من أن يصير المعبد قبرا . ويتكرر الحلم في الفصل الثامن عندما كان البطل منبطحا على رمال شاطئ طنجة يعيش بين الحسناوات ويسرح بخياله في عالم الرغبات ، فتنقطع الصلة تدريجا بينه والواقع : «لم أستمع الي الضجيج المتضخم مباشرة حولي ، كان يأتيني كما لو كنت أسمعه في حلم، كان ضجيجا صافيا ، مثل يوم القيامة ، يوم ينفخ في الصور، فنأتي أفواجا . ورأيت وأنا بين النوم واليقظة صورا هندسية غريبة ليوم القيامة ،كانت الأفواج مصطفة هكذا .

فرادى

فرادى

مثنى مثنى

ثلاث ثلاث ثلاث

رباع رباع رباع رباع

ثلاث ثلاث ثلاث

مثنى مثنى

فرادى

فرادى

18- الرواية ، ص 67.

وكان بالقرب من هذا الشكل شكل آخر مشابه وقربه أيضا شكل يشابهه ، وهكذا إلى ما لانهاية من فرادى ، فرادى إلى فرادى الى ما لانهاية له » (19) .إن بروز مشهد البعث إثر حلم السقيفة والأزهار وبعد مغامرات الجنس والتخدير والتهريب ، يجعلنا أمام هذا النموذج من الحكي الذ يقدم من طرف السارد المشارك، « ... يحكي ما يقع له أو ما قام به ، وكيف قام به إلا أن هذا السارد يبدو كأنه مزدوج : يبرز داخله توتر جدلي بين موقعين : من جهة هناك المشارك في المغامرة الذي يعيش تجربة جنسية محمومة ، وهو يمثل صوت اللاشعور ، الذي يتقمص فيه تحرير الرغبة ويلتحم بمبدأ اللذة ؛ وهذا الموقع الأكثر وضوحا يظهر مثلا في المشاهد الجنسية المكشوفة ، وفي لعبة الجسد وفي اللغة الاحالية ؛ ومن جهة ثانية هناك صوت آخر يمتزج بدرجة قليلة أو كثيرة بنسيج السرد ، أكثرفتورا .... إنه صوت العقل والنظام والقانون والمنع ، وهو يمثل الأنا الأعلى وينسجم مع مبدأ الواقع " (20).

لا يظهر هذا التركيب المزدوج أو المتعدد فقط على مستوى الحلم واللغة والأسلوب والسرد كما أشرنا آنفا ، من خلال أمثلة جزئية ، بل نجده في مختلف مكونات النص الروائي ، بدءا من عنوان الرواية : فإذا كانت (المرأة) لا يكاد يخلو منها أي فصل سواء أكان حضورها فعليا أو من خلال التذكر، فإن (الوردة) لم يرد ذكرها إلا في فقرات معدودة : في حلم السقيفة : (والأزهار المتفتحة هي أولادي) ، وفي الحوار الذي أجراه السارد مع المرأة البدينة :"إن الألوهية شيء صعب وعسير على أمثالك ، انظر هذه الأزهار ، مثلا ، كانت آلهة فصارت أزهارا " (21) وفي نفس الموقف يأتي هذا المونولوج على لسان السارد :"لماذا لا أصير زهرة ، ولماذا لا أتزوج المرأة البدينة ....أو على الأقل أصير زهرة لا أحقد ، ولا أفكر ولا أتألم، ولكن أضوع عطرا رائعا" (22).

19- الرواية ، ص 67 إن الحلم لم يتم في منطقة اللا شعور ، ولكن في موقع ما قبل الشعور الذي هو أقرب إلى منطقة الشعور والتي يتحكم فيها الأنا الأعلى حسب فرويد في كتابه :
"Essais de psychanalyse". Ed. Payot, traduction 1964, pp 179-183.

20- الرواية ، ص 100.

21- G. Brulotte, Petite narralogie du récit, Poétique n 8, 1991.

22- الرواية ، ص 68.

إن الزهرة ترمز من خلال هذه الفقرات للمحبة ، للصفاء للكمال ، ولذلك فهي تمثل نقيض المرأة التي ترتبط في بعض فصول الرواية بالجنس بصفة مباشرة .

وفعلا فإن الزهرة، في المخيال الشعبي :" تجسيد لتجربة النمو والتجديد ورمز الخلاص والاستمرار ،بينما المرأة ...تحمل قوى خفية وأمها حواء . والدم الشهري يذكر بالموت والخطر والنجاسة والحرام" (23).

وتحفل الأساطير العربية بمثل هذه الصورة الأحادية للمرأة :"رأس الحية الذي هو مضمن كل الخطايا إلى اليوم ، وهو المفهوم المنحدر من أساطير الخلق الأولى للعالم والإنسان ، والمصاحب للطرد من الفردوس المفقود ، والموحد بين رأس الحية والمرأة والشيطان" (24).

ونجد نفس الصور ، للمرأة في التراث الشعبي الغربي ، حيث إن " تيمة المرأة شائعة في الأسطورة والخرافة والملحمة ، ويجب أن يضاف إلى هذه الأنوثة الرهيبة الجنيات والساحرات في الفلكلور للتأكد من عالمية و نموذجية هذه التيمة . فالمرأة المشؤومة هي التي تحدث الطوفان والموت وتتسبب في جنون البطل وسلب رجولته" (25).

والرواية التي نحن بصدد تحليلها لا تقدم هذه الصورة الأحادية للمرأة ، بل تعدلها وتضيئ جنبات مشرقة فيها ، إنها إلى حد ما ، في بعض الفقرات ، شبيهة بتلك المرأة التي تصف علاقتها بالرجل في (إيليس) لجيمس جويس :" بعد هذه القبلة الطويلة ضاق نفسي تقريبا ، نعم لقد قال لي : إنني زهرة الجبل ، نعم ، فعلا ، نحن أزهار، كل جسم المرأة . نعم هذه المرّة ، قال لي كلاما صحيحا :" من أجلكن تشرق الشمس اليوم .نعم من أجل هذا راقني لأنني لمست أنه عرف وأحس ماهي المرأة" (26).

23– الرواية ، ص 68.

24– علي زيعور ، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم ، القطاع اللاوعي في الذات العربية ، دار الطليعة ، ط 1، 1977 ، ص 110–112.

25– شوقي عبد الحكيم ،السيرة والملاحم الشعبية ،ص 43.

26– Gilbert Durand, Le Décor Mythique de La chartreuse de Parme, ed Librairie José Corti, 1983, p 110.

وفي(المرأة و الوردة) نجد صورتين : صورة المرأة - الشيطان ، التي تغري وتفتن «دخلت عارية من المطبخ وجا ءت إلى الشرفة، رأيت كل شيء ، كنت عاريا ، فرأت كل شيء وأمسكنا أنفاسنا » (27) إنها تتمثل في الجنس بمعناه المادي الغزيري ، ولكن هنا صورة أخرى للمرأة تمثلها علاقة السارد ب (سوز) التي أعادت إلى العالم توازنه بعد اضطراب وفرحته بعد اكتئاب : «شعرت أن (سوز) لا كأي امرأة أخرى ، تعرف كيف تساهم في إعطاء العالم الحنان والعذرية والتناغم» (28) و بفضل (سوز) لم يبق الجنس كابوسا ولا هاجسا محضا ، بل إشراقة أمل :«ضمتنا بهدوء...شعرنا بالأمن في العالم كان العالم كبيرا لكنه صغيرا تحت ملكنا ...هذه إحدى اللحظات التي أشعر فيها بالرهبة ...أفقد التوتر وأعترف لنفسي أنها صارت حرة تعيش حرية مطلقة عفوية» (29).

إن المعجم المستعمل في هذه الفقرة يحيل على طقوس العبادة : الصمت ، الهدوء، الأمن، وترتفع نبرة هذا المعجم في وصف نتائج هذه الطقوس عندما يتحدث عن الرهبة المقترنة بالخشوع والحرية في نفس الآن .

وهكذا يتضح أن هذه الرواية لا تتبنى الأحادية على مستويي البناء والدلالة ، بل ترتكز على تركيب معقد يتداخل فيه الشعوري واللاشعوري ، وتتواشج فيه اللغات ومستويات السرد لتحديد موقف متوازن من العالم .

27- James Joyce, Ulysse, traduction A. Morel et S. Gilbert, Gallimard.

28- الرواية ، ص 57.

29- الرواية ، ص 61.

30- الرواية ، ص 60.

II- بدرزمانه :

تتصدر (بدرزمانه) (1) عتبة نصية (2) مستقاة من فكرة للكاتب (جون شتاينبيك) تدور حول كائنات مائية دقيقة وسكين قاطع. وإذا تذكرنا أن الماء يرمز في التحليل النفسي إلى كل حالة طبيعة أنثوية وأمومية وأن القضيب يرمز إليه «بأي سلاح مستدق الرأس كالسكاكين والخناجر والسهام والسيوف» (3) أدركنا أن هذه العتبة تضع المتلقي في جو النص الروائي الذي يتمحور أحد موضوعاته حول الجنس، ومجال اللاشعور والحلم. كما أن نفس العتبة تحيلنا على بعض التقنيات التي من الممكن أن يكون مبارك ربيع قد اطلع عليها من خلال قراءته للكاتب الأمريكي المذكور.

في العتبة الثانية نص زجلي يرسم عوالم ملحمية تختفي فيها ملامح الزمن المحدد (قصة البارح واليوم) وتبرز (قصة مروية في الأجفار) تحكي عن الماضي والحاضر وخاصة المستقبل. إنه نسق سردي تراثي، يلتقي في مضمونه العام بالفكرة الأساس التي تتضمنها العتبة الأولى : فإذا كان (شتاينبيك) (4) يطرح في تصوره العام مسألة الترابط بين الصرامة والنجاح، فإن هذا النص التراثي يؤكد :«السيف وحده البتار يرد الظلمة نهار». وهكذا تساهم الحكمة القديمة والتجربة الحديثة في تأطير نص الرواية.

1- مبارك ربيع ، بدر زمانه ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1983.

2- جاء في هذه العتبة :« ثم كائنات مائية دقيقة ، ما تكاد تلمسها حتى تتفتت بين أصابعك فما عليك إلا أن تترك لها حد السكين ترقاه ثم ترفعها إليك في أناة وهدوء ».

3- Rudigoz (Cl) Systématique génitique de la métaphore sexuelle, Université de Lille III, Photo, 1978.

4- من المعلوم أن جون شتاينبك الروائي الامريكي امتازت اعماله الروائية بالمزج بين الرمز والشعر والفولكلور وخاصة الأغاني الشعبية كما يفعل ربيع مبارك في «بدر زمانه» ، ويؤكد شتاينبك من جهة أخرى في بعض رواياته أن النجاح مرادف للنظام والانضباط والصرامة ، عن

Philippe Van Tieghem, Dictionnaire des Littératures.

ونلاحظ في نفس الآن أن هذه العتبة عبر تلميحاتها تمثل استشرافا لما سيحدث في آخر الرواية، من انقلاب ولجوء إلى القوة، واغتيال لشهراموش، عندما تؤكد : (قال له ياولدي الحنين – انس من بالك الرحما.) وهي نفس الفكرة التي رددها (زاهور) أمام بدر الزمان وميكاري : (أما أنا فأحن إلى طبيعتي الأولى التي نشأت عليها، نشئت على ترويض الوحش وتهييء أساليب القتل والافتراس، أنقذت من ذلك فترة، وها أنا أعود مضطرا كارها (5) .

إن وظيفة العتبتين تتلخص في تقديم الفضاء الفكري للرواية وأشكال التناص التي تتعاقد معها، بانفتاحها على تقنيات السرد الحديث وتشبعها بطرائق السرد التراثي في مجال الكتابة الروائية.

وكما هو معلوم فإن النصوص الروائية لمبارك ربيع كثيرا ما تغري بانتهاج مقاربة تربط النص بمرجعيته المباشرة، وروايات (الطيبون)(6) و(رفقة السلاح والقمر)(7) و(الريح الشتوية)(8) تحدد مرجعياتها بوضوح كما أن قراءة أولية لرواية (بدر زمانه) توحي بأن الكتابة الروائية تخضع، في جزء منها، لقواعد ومبادئ التحليل النفسي : فعقدة أوديب وماتقتضيه من علاقات معينة بين الإبن من جهة والأب والأم، من جهة ثانية ، تسير، بصفة عامة، وفق التصور الفرويدي، بل إن دورالأحلام النمطية وأفق تفسيرها في سياق النص يبدوان متساوقين، إلى حد بعيد مع ما يطرحه التحليل النفسي من قراءة للرغبة والذات والموضوع، والكبت، والأقنعة المختلفة التي يتم التستر وراءها لإخفاء الدوافع الجنسية، بحيث يمكننا أن نتساءل : هل الرواية حقل لتمظهر معرفة تحليل نفسية في مجال إبداعي، ومجرد تطبيق لنظرية أم أن الاستفادة من التحليل النفسي كانت نسبية ووظيفية بنفس القدر الذي يستفيد فيه الروائي من مختلف

5- الرواية ، ص 243.
6- الطيبون ، دار الكتاب ، الدارالبيضاء ، 1972.
7- رفقة السلاح والقمر ، دار الثقافة ،1976.
8- الريح الشتوية ، الدار التونسية للنشر، 1977، (في جزئين).

النظريات وأصناف المعرفة التي تتعلق بالمجتمع والتاريخ والفلسفة لصياغة نص روائي له رؤيته الخاصة وبناؤه المتفرد ؟.

ومما يلاحظ أن الكتابة الروائية لمبارك ربيع ترتكز على رؤية فنية قوامها التوازن، باعتبار أن كل إبداع أدبي يمتح خصوصيته وقيمته من تعقيد مكوناته فنيا وتداخلها وتشعبها، وأيضا من خلال أصناف الصراع التي تتم بينها. وهكذا تقدم (برج السعود) محكيين متداخلين. الأول يتعلق بتركيب سيارة الفكتوريا 39 والثاني يهتم بتشييد المحكي الروائي المركزي. ويرجع السارد في عدة فقرات وصفية إلى الحديث عن التركيب الميكانيكي مؤكدا إصراره على إثارة انتباه المتلقي إلى موازاته للبناء العام للرواية.

وتتوسع (بدرزمانه) انطلاقا من مبدأ التعقيد الفني المشار إليه ، في وصف مدينة الأزهار الخاصة بالأطفال ، التي يراعى في تصميمها رغباتهم وأحلامهم ونزواتهم، وهي تقوم على هندسة متميزة ذات أشكال متنوعة وألوان ملائمة، ممثلة بذلك معمارا موازيا للمعمار الروائي وكاشفة في نفس الآن عن طرق بنائه. ويصل هذا النوع من التركيب السردي مستوى بارزا في نفس الرواية التي تتضمن محكيين رئيسيين : واقعي- حلمي، من جهة، وأسطوري من جهة ثانية. وإذا كان المستوى الأول من الحكي يطرح ما هو معيشي ومباشر، فإن المستوى الحلمي، الرديف للأول، يندس في تضاريس (الهو، واللاشعور، بينما يقدم الأسطوري، بطرقه المتنوعة، صورة المتخيل الجمعي بكل تعقيداته وتشابكاته مع المستويين السابقين.

إذا كان من العسير الالمام بحركة المحكي الواقعي ورديفه اللا شعوري ، من جهة والمحكي الأسطوري من جهة ثانية ، ألا يمكن أن ننظر إلى العلاقة بين المحكيين المذكورين من زاوية الانشطار الذي يرتكز على التفاعل المتبادل بين محكيين متماثلين من حيث المضمون التيماتي، وما يترتب عنه من تشابه في المواقف ؟ ، ورغم أن الانشطار يقتضي توفر عناصر تقنية عدة ، ليس أقلها أن يكون المحكي المتضمن نسخة مصغرة من المحكي الاطار ، فإننا مع شيء من المرونة ، في توظيف المصطلح يمكن أن نميل إلى اعتبار

(بدر زمانه) من ناحية البناء ، ذات طبيعة انشطارية تعارضية على مستوى الجنس ، تماثلية على مستوى الدلالة العامة .

سنحاول قراءة (بدر زمانه) لا كخطاب تحليل نفسي، ولا كخطاب تربوي (9)، رغم وجود عناصر كثيرة توحي بذلك، بل كنص روائي سنسعى لتفكيك بنياته والكشف عن أسرار الصنعة فيها، مع إبراز عناصر التوتر التي تخترقه، لاقتناعنا بخصوصية هذا الشكل الروائي المركب الذي توفق في الانزيا ح عن قواعد الكتابة التقليدية بتشغيله عدة محافل سردية في آن واحد.

إن المقاربة السريعة لهذه الرواية تجعلنا أمام نصين، يبدو للوهلة الأولى وحسب القواعد والمبادئ السردية أنهما مستقلان، ذلك : (أن تحليل المحكي، سواء أطلق عليه منطق الحكي، أو سيمياء سردية يضبط في النص عددا من المتتاليات أوالبرامج السردية مترابطة فيما بينها. ويوجد بين هذه المتتاليات نوع من التعالق والتراتبية. وهناك متتالية - رحم تحتضن المتتاليات الأخرى" (10)، وفي نفس الاتجاه يذهب كلود بريمون عندما يحدد : (أن كل محكي يشتمل على خطاب يدمج سلسلة متوالية من الأحداث ذات طابع إنساني، في إطار عمل سردي واحد (11).

عند تحليلنا (لبدر زمانه) نجد متتاليات سردية للمحكي الواقعي، منذ بداية الرواية، تقدم من خلال مشاهد حوارية تجهل المتحاورين فيها، وإن كانت على ما يبدو تعبر عن موقف الرأي العام الروائي من اعتقال أحمد، وهو موقف يتسم بالاستنكار كما تبرزه هذه الحوارات « الأخبار... أخبار؟ أخبار أحمد ؟... صافي يعني تحاكم - والله مهزلة) - مهازل وفضائح وعجائب"(12) ويتم إخبارنا في هذه المشاهد الحوارية أن أحمد

9- هناك اشارات كثيرة في الرواية تؤكد على الجانب التربوي ، ورد بعضها في وصف مدينة الأزهار، ، وبعضها الآخر عند التطرق إلى النظام التعليمي والتربوي الذي أصبح يطبق في كفاشي بعد حركة الاصلاح ، انظر الصفحات من 137 إلى 157.

10- Alain Boureau, Le récit réversible, Poétique, N 44, 1980.

11- Claude Bremond, La logique des possibles narratifs, Communication, N 8 , 1966.

12- الرواية ، ص 8-9.

قد وجهت ضده تهمة، وأن معنويته في السجن ليست مرتفعة. ووسط التعجب والاستنكار تتوالى أسئلة "حائرة : «فينك ياالحق؟ - اخرج للزنقة وسول» وينتهي الحوار بنبرة يأس مشوبة بالسخرية :«كل شيء مكتوب -مهزلة»(13).

هذه بداية الرواية على مستوى الخطاب، ولكنها تمثل على مستوى القصة نهايتها، حيث نقرأ في الصفحات الأخيرة منها على لسان أحمد: «يأمر الحراس بالإبقاء علي ريثما تحضر القوة، وقتذاك فقط والحراس يمسكون بيدي أحسست برغبة قوية في أن أرتمي عليه» (14). هكذا يأخذ السرد في المحكي الواقعي، انطلاقا من الاستهلال الحواري، في استعادة أحداث الماضي، عن طريق الاسترجاع مقدما شخصيات روائية مثل الحاج مهدي وزوجته زهروية وأبنائه محمد وأحمد وعبد الله، وفطومة زوجته الثانية، وتدور عقدة هذا المحكي أساسا حول سيرة أحمد في علاقته بأبيه في المرحلة الأولى، وبالسلطة في المرحلة الثانية، أي بالسلطة الأبيسية ثم بالسلطة المخزنية.

أما الأحلام، فإنها تتنوع في المحكي الواقعي، وتحكي بطريقتها الخاصة عن مناطق اللاشعور في شخصية أحمد، وتكون في مجموعها ما يمكن أن نسميه «محكي الحلم»، وهو الذي يقدم بصفة عامة بضمير المتكلم؛ ففي الحلم الأول في الرواية يجد أحمد نفسه أمام طوفان جارف، فيلتجئ إلى بئر «تبدو سفينة النجاة الوحيدة»(15)، خاصة أن على فوهتها حبلا مدلى به عدة عقد تسهل عملية النزول، كما أن بجوانبها بقعا صغيرة يعمها الضوء، وفي قعرها مخرج :«الأمر : إذن سهل، وسفينة النجاة تؤدي إلى النجاة فعلا»(16)، غير أن الطوفان يغمر البئر، وذلك أمر طبيعي وعادي ، لكن غير الطبيعي هو أن يتحول الحبل المتين الذي يتشبث به أحمد إلى ثعبان «يتنفس بين يدي ورجلي يتلوى علي، أستغيث فزعا»، ويتم الانتقال من محكي الحلم إلى المحكي الواقعي، عند اليقظة : (زهروية تضمني إليها مطمئنة : لاتخف ولدي)

13- الرواية ، ص 9.
14- الرواية ، ص 204.
15- الرواية ، ص 10.
16- الرواية ، ص 10.

وكما يتضح من مكونات الحلم، فإنها تعتمد الترميز المستند إلى قواعد التأويل في التحليل النفسي، وعلى بنية التغريب المرتكزة على مبدأ التحول.

ونجد في حلم ثان نفس الفضاء السائد في الحلم الأول، إنها البئر دائما، ولكنها هذه المرة، بئر مطمورة، ومتموقعة في سياق مخالف للطوفان، شمس محرقة وعالم أطفال :«كرة سحرية رائعة منسقة بألوان زاهية، على شكل أهلة أتى بها أخي محمد»(17). تسقط الكرة في البئر، فيجري وراءها أحمد الذي يلاحظ :«أخي محمد يقف على الحافة، يطل علي، يشجعني ويحثني على البحث هنا، إنها هُناك في الركن، هنا، محمد يحرك صخرة عاتية يسد بها الفوهة علي، أستغيث في الظلام، أصرخ أستغيث واختنق وأفيق».

وهكذا تختفي الرموز الحيوانية في هذا الحلم، لتحل محلها شخوص بأقنعة.فإذا كان الحلم الأول يعتمد على التكثيف الرمزي، فإن الحلم الثاني يوظف (النقل) ويقدم الأخ الأكبر محمد بديلا للأب ويدخلهما في دائرة التنافس والصراع على موضوع الرغبة الذي مازال لحد الآن مجهولا.

في الحلم الثالث ينقشع تدريجيا الغموض الذي يحيط بهذا الصراع بين أفراد العائلة، ويظهر أحمد في الجحيم يقاسي ألوانا من العذاب، وأمامه أبوه الحاج مهدي، وأمه زهروية في الجنة ينعمان بفواكهها وظلالها وسط عريش من الأشجار :«أناديهما، وأنا على مقربة منهما، يسوقني تيار الجحيم المتأني، فلايسمعان ولايريان، كأنما حاجز سميك، شفاف ومعتم يحجبهما.. أستغيث وأناديهما دون جدوى.. أختنق دون أن أموت أو أحيا»(18).

هنا يقوم الصراع من أجل الحصول على الأم بصفة مباشرة، ويبدو الأب مستمدا السلطة ، وشرعية الامتلاك من المقدس الذي يخترق النص الروائي، في نفس

17- الرواية ، ص 13.

18- الرواية ، ص 55.

الوقت الذي ينتهك فيه الروائي بطريقة غير مباشرة ذلك المقدس من خلال نبرة السخرية التي تزيح الستار عن قدسيته وقد أحيلت إلى مرجعها الأصلي، وهو الصراع من أجل الحصول على موضوع الرغبة.

هناك حلم أو حلم يقظة رابع نعتبره تتويجا للأحلام السابقة : فبعد مضاجعة أحمد لفطومة بديلة الأم، وزوجة أبيه الثانية، يتصور نفسه في مشهد يضم الثلاثي المذكور : «فطومة الآن واقفة تشرح بعبارات واضحة للحاج مهدي وقاحة فلذة كبده أحمد عليها. تروي قصة يوسف وزليخة فريدة في بابها... أحمد يقف جامدا أمام الحاج مهدي متأبطا سكين عيد الأضحى ينظر حواليه... فجأة ينزل بحد السكين على نحر أحمد، يغرزه إلى الأعماق حتى يطل رأسه من الظهر... الحاج مهدي يستل سكينه من النحر، يرفع كيان أحمد الدامي من شعر الرأس بيسراه كأنه يقيمه ثم يضرب العنق بحد السكين من اليسار إلى اليمين ضربة بتار تفصل الرأس عن الجسد» (19).

وهو حلم تتداخل فيه عناصر مختلفة : اللاشعور وما يسوده من قلق الإخصاء والفزع من تدمير الذات من طرف الأب، والديني ذي الطابع الأسطوري على مستوى السرد، ويتمثل في حلم نحر إبراهيم ابنه إسماعيل والفدية التي نزلت من السماء وأوقفت عملية النحر.

وهكذا أخذت تتضاءل في هذا المحكي المسافة بين الواقع والحلم إذ تمت إزاحة القناع عن علاقات الصراع بين الحاج مهدي وابنه أحمد حول موضوع الرغبة فطومة بديلة الأم، وذلك ما جعل محكي الحلم هذا يستثمر حلم اليقظة.

ونجد في هذا الحلم الأخير بداية لسلسلة من التماثلات بين محكي الواقع والمحكي الأسطوري من خلال الإحالة على حلم إبراهيم، في المرحلة الأخيرة من شعيرة الذبح «ثم يضرب العنق بحد السكين... ضربة بتار تفصل الرأس عن الجسد» فالمعجم المستعمل هنا، والمؤشر عليه، يحيل على المعجم الذي وظفه المحكي الأسطوري في وصفه للمعارك

19- الرواية ، ص 45.

بين مملكتي كفاشي والترجان ، وهذا ما يوضح بداية التقارب بينهما على المستويين المعجمي والدلالي. ويزداد هذا التقارب وضوحا كلما أمعنا في تحليل مكوناتهما : فهما معا يرتكزان على وجود سلوك غير سوي لدى الشخصيتين الرئيسيتين : أحمد يعيش تحت وطأة عقد نفسية و شهراموش يعاني في المرحلة الأولى من حياته من سادية عنيفة وشذوذ يتحدث السارد عن مصدرهما :«والواقع أن أمر شهراموش في كراهيته للنساء قد يعود إلى فترة قاسية مر بها في صغره... فتح شهراموش عينيه على أبوين شابين جميلين... حتى أفاق مذعورا من نومه ذات يوم، على أصوات مزعجة، وأفاق ليرى والده بلباسه الرسمي، شاهرا سيفا مضرجا بدماء شبحين عاريين، أحدهما كان رجلا لايعرفه، والثاني كان أمه، واختفى الأب دون أن يغمد سيفه الدامي، اختفى وغاب إلى الأبد، لايعرف عنه أحد شيئا »(20). فموقف أب شهراموش هو نفس موقف الحاج مهدي : الأول قتل زوجته بسبب الخيانة واختفى والثاني نحر ولده، في الحلم، بسبب الخيانة أيضا، وبقي يعيش في عزلة منهارا إلى الموت بعد هروب زوجته فطومة، ذلك يؤكد ما ذهب إليه (ك.ابراهام) من أن الأحلام النمطية وبعض المحكيات الأسطورية تتشابه في صيغ تعبيرها عن الرغبة (21).

وفي المحكيين معا توجد لحظة متميزة : في المحكي الواقعي يتم التلميح إلى أحمد بن الحاج مهدي «محركا لفتنة التلاميذ، مشاركا فيها... والمسدس الذي أخذه عن إصرار من الشرطي الصريع، أو أخذه بعض زملائه، واستعمل من طرفه أو من طرف بعض زملائه»(22)؛ هذا الموقف الذي يتسم بالتمرد يمثل في نظرنا، اللحظة الإديولوجية في النص، يوازيه في المحكي الأسطوري فترة عاشتها كفاشي في هدوء وطمأنينة، واسترجع فيها شهرموش طبيعته السوية وتزوج (بيروز) وسعد بميلاد بدرالزمان، وانتفت كل مظاهر الظلم والاستغلال كل ذلك تحت توجيه الحكيم روزباه : إنها اللحظة الطوباوية.

20- الرواية ، ص 131.

21- K. Abraham, Rêve et mythe, trad, payot 1973.

22- الرواية ، ص 231.

إن اللحظتين معا، الأولى في سياق واقعي، والثانية في سياق أسطوري، تتعرضان للفشل، فيلقى القبض على أحمد ورفاقه، ويقع انقلاب ضد شهراموش وأنصار تجربة الإصلاح، وبذلك تتشابه الدوافع رغم اختلاف ملابساتها، وتتطابق المصائر، وتصبح اللحظة الإيديولوجية انعكاسا للحظة الطوباوية.

إن (بدرزمانه) تبدو في صورتها الحقيقية أو القريبة منها، عندما تقرأ بمنأى عن علاقة التجاور التي تعنى بالحقيقي بدل المجازي، والحرفي بدل الرمزي؛ بل يمكننا أن نقول إن قراءة هذا النص في ضوء الوظيفة الاستعارية والعلاقة الانشطارية تساعد على ضبط مسارات الحكي في تقابلها، وحوارها وتداخلها، وعلى رصد أنواع التوتر التي تحدث بينها، في إطار دينامية على مستوى البنيات السردية الكبرى، الروائية والأسطورية.

III- اشتباكات :

يعلن النص الذي نحن بصدد تحليله عن هويته المؤقتة ،بل لربما الخادعة ،ن خلال العنوان الفرعي (قصص) الذي لا يحيل في الحقيقة على جنس أدبي ، بقدر ما يحدد نوعية البناء السردي ؛ ذلك أننا لسنا أمام مجموعة من القصص المستقلة ، كما توحي بذلك العناوين الداخلية : الحلزون والساحة ، بر وبحر ، اشتباكات ، قصة تقليدية ، الفيل، بل أمام نص سردي تؤكد شذرات من الميتاحكي التي تتخلله ، طبيعته القائمة على تناسل الحكي وتشعبه :« هي قصة تؤدي إلى قصص أخرى ، قصص إذا تتبعها ستبتعد به وتوغله في اشتباكات وحكايات وأمور تتجاوز به ...أصل خيرونة نفسها » (1) ويتم ذلك في إطار التضمين ، والتناوب والاسترجاع ، مما يؤدي الى هذه الاشتباكات التي تلتقي في رؤيتها للواقع مع (بلزاك) الذي كان يعتبر أن «لا وجود لشيء مكون من كتلة واحدة ، في هذا العالم ، بل كل ما فيه فسيفساء» (2) .

وإذا كانت (اشتباكات) قد فسخت ، عن طريق ميتاحكيها ، الميثاق الذي أعلنته عتبتها ، فإنها تغري بالالتفات الى عنصر غير معلن عنه ، يتمثل في ميثاق ضمني سير ذاتي ، لكن هذا الاغراء لا يفتأ يتبدد ، هو بدوره ، عندما يعلن الميتاحكي ، «خيرون الذي يعنيه صاحبنا لا وجود له أصلا ، أو خيرون هو نفسه صاحبنا ، أو نحن جميعا أنت وأنا وخيرون وصاحبه ، لا وجود لنا كلنا أصلا ، بل نحن ضحايا ذباب ، واقع ...في نسيج عنكبوت ترصدنا بشماتة من زاويتها المعتمة ، وما العنكبوت إلا القصة نفسها ، وحدها الموجودة حقا : القصة العنكبوت» (3) التي انطلقت من الرؤية الاستيهامية للحلزون حيث تتجمع الصور الذهنية والأشياء والأحلام وأنماط السلوك ، حول الجنس

1- اشتباكات ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط 1990 ، ص 68.

2- بلزاك ، مقدمة (Une fille d'Eve).

3- اشتباكات ، ص 48.

وتتمدد وتتشعب لتشمل كل العلاقات ، بين الأب وأبنائه ، وبين خيرون والأم من جهة ، وبينه وبعض بدائلها من الفتيات ، من جهة ثانية .

ومما لا شك فيه أنه لا يكفي ، لتحديد الجنس الأدبي ، الاعتماد على الميتاحكي، بل إن التحليل الماكرونصي ، يسعفنا أكثر ، في هذا المجال عندما يبرز السيرورة الروائية ل (اشتباكات) عبر ثلاث حركات : تتميز الأولى (الحلزون والساحة) و(اشتباكات) برسمها لعالم يوجد خارج التاريخ ، بينما تحدد (بر وبحر) الحركة الثانية التي تشير إلى الانفتاح على التاريخ ، وتحيل الحركة الثالثة من خلال (قصة تقليدية) و (الفيل) على الشروع في الانخراط في التاريخ .

هذه الحركات الثلاث بشخوصها وفضاءاتها وأزمنتها ، ترسم مجالات التغيرات على مختلف المستويات ، ناقلة النص ، من مستوى القصة بأسئلتها القطاعية ، إلى مستوى التعبير الروائي بأسئلته الشمولية عن الذات والآخر ، والمصير .

تتميز (اشتباكات) بعنايتها بالواقع ، واصفة الاطار العام لفضاء (خيرونة) ، دون التوقف عند التفاصيل والجزئيات الدقيقة المتصلة بالمكان ، والأشياء التي تؤثثه ، لأنه في الأصل ، مكان قفر ، يكاد يمثل مرحلة ما قبل التاريخ ، وإن كانت تربطه بالعصر قنوات عدة ، وتبلغه عنه رسائل مشوشة ، فلما تمكن سكان خيرونة من فك رموزها ، لأنهم لم يكونوا يميزون بين الواقع والأسطورة ، بل يمكن أن يقال إن الأسطورة والاستيهام هما اللذان يطبعان تصوراتهم ومعرفتهم وعلاقاتهم .

والمكان الذي يقدمه النص لا يتجاوز احيانا المفردة اللغوية التي تحيل عليه : خيرونة، الزاوية ...وأحيانا أخرى يوصف المكان بتوسع أكثر مع الإشارة السريعة الى الاشياء النزرة التي يحتوي عليها ، مثل وصف الجامع حيث «كان ضوء اللمبة والخشب القليل المشتعل في تستوفه يضيئان ويدفئان الغرفة » (4) إنه عالم منعزل ، تتعدد

4- اشتباكات ، ص 9.

وسائل حصاره (المفتاح الكبير ، المزلاج العريض) ، ولولا "اللمبة ، والخشب القليل المشتعل" لأمكن اعتباره جزءا من الطبيعة وملحقا بها أكثر من ارتباطه بالمجتمع.

ومقابل هذا الخلاء الذي يمثل فضاء الريف ، توجد المدينة التي اكتشفها خيرون صحبة أبيه ، وكأنها عالم سحري :«هذا الجدران والبنيات ...السراجم الطويلة المزوقة المحاطة بشبابك من الحديد ...، هذه الحوانيت والتصاوير والسلع والحروف الكبيرة المكتوبة ، على بعض الواجهات ، الزجاج الكثير » (5) ، ومن المكانين (الريف والمدينة) تمتد مسافات عدة : كسافة جغرافية - حضارية، وكمسافة قيمية (6) ، تجعلان (خيرونة) بعيدة من خلال اعمال شخوصها ،وأقوالهم ، عن الاخلاق والقيم السائدة في الحواضر .

وبصفة عامة فإن وصف المكان والاشياء يتم بعيدا عن قواعد الكتابة الواقعية وأساليب كتابة الرواية الجديدة، سواء منها الغربية أوالعربية ، التي ترصد العناصر والجزئيات وتقدم اسماء المدن والشوارع والأزقة والمطاعم ...وتستعيض (اشتباكات) عن كل ذلك ، بتقديم المكان (خيرونة) رغم اشتقاقها من الخير (7) كاستعارة لكل اشكال الحرمان وشظف العيش وقسوة الطبيعة ، والحاح الجوع والجنس ، في عالم يتميز بغياب كل مظاهر الحياة ، بحيث يمكن أن يقال أن السارد لا يفتأ «يعدد الغيابات التي تعتبر قمة الحاجة والعوز ، والعدم» (8) ، كما ذكر (ويسبرجي .ج) عن فضاء الرواية الشطارية

وعلى مستوى آخر تلتقط (اشتباكات) لحظات دقيقة من العلاقة القائمة بين الشخوص ، وهي تتسم تارة بالمكر ، وأخرى بالشعور بالإهانة وثالثة بالمحاصرة التي يفرضها أعوان السلطة (9)، وتمثل الموقف الأول هذه اللوحة التي يبدو فيها خيرون

5- اشتباكات ، ص 32.

6- Françoise Guyon, La critique du roman , Gallimard, p 55.

7- المرجع السابق ، ص 55.

8- J.Wesberger, L'espace romansuque 24.

9- اشتباكات ، ص 13-14.

بجانب الأب الذي أراد ان ينزل به عقوبة لعدم اخباره بهروب أخيه :" تقدم الأب من الرزة ، وادخل عنقه في الانشوطة التي صنع ، وفي اللحظة التالية كان يفركل برجليه في الهواء ...حدث ذلك بسرعة سحب قدميه من على الأرض ، طوى ركبتيه ، ارتمت البلغة في الهواء ، وهاهو يفركل جاحظ الفم والعينين " (10) ، وفي مرحلة ثانية ، ينخدع خيرون ولا يعي خطة الأب الذي سيتحول فجأة الى جلاد :" صاح خيرون وارتمى في اتجاهه ، وفي اللحظة نفسها ، شعر بالهواء يتوقف في جوفه ..." (11) ، وفي لحظة ثالثة استعاد خيرون بعض وعيه "وعاد بوسعه ادخال واخراج الهواء من جوفه ، واصبح بوسعه أن يرى أن الذي يقف أمامه هو أبوه، وسمعه يقول : هكذا ، حتى تعرف من هو أبوك ، حتى تعقل عليه " (12)، وبالفعل ، فإن الأب كان قد استغل اقتراب ابنه منه وانحناءاته عليه ليوجه ضربة الى ما بين فخذيه ، الى (روحه) ويطرحه صريعا .

وتبدو صورة الأب - الفقيه اكثر وضوحا من خلال الحديث الذي وجهه للفلاح طالبا منه أن ينقل للمقدم مايلي :" قل له ما هكذا يكون الرجال ، ما هكذا تكون معاملة الجماعة للفقيه كأننا كلاب "(13) ، وعندما استنكر الفلاح إلصاق صفة الكلب بالفقيه ، أكد هذا الأخير :" نعم ، حقيقة ، وحقيقة ، قلها وأعدها ، أنا محبوس هنا ،و بينما كل شيء هناك ، ليس فقط أنا هنا مربوط ككلب يقهره، الثلج ، والواد الحامل ، ولكن زايد لا أحد يقول : ترى ماحالة ذلك الفقيه الكلب وأولاده " (14)، وهكذا يتم السقوط ، عبر مراحل، من الفقيه الشريف ، الى الفقيه ، إلى شبه الكلب، و الى الكلب ، لتتحد الهويات المتباعدة ، والصفات المتناقضة ، في الحركات السردية الصغرى .

وفي نفس السياق ، يعلن الفلاح عن بداية وعي بالمستوى المتدني الذي يحتله في سلم التراتبية الاجتماعية ، أو بالاحرى خارج تلك التراتبية ، موجها الكلام للفقيه :

10- اشتبكات ، ص 13.
11- اشتباكات ، ص 13.
12- اشتباكات ، ص 13.
13- اشتباكات ، ص 18.
14- اشتباكات ، ص 18.

"فاسمح لنا ، فنحن قوم جهال ، لا فرق بيننا والحمير، وهذه هي الحقيقة " (15) . ومن الممكن لأي مطلع على الموسوعة المثالية أن يستخلص من الصورة النووية (الحمار) كل التوسعات والامتدادات التي تكون ما يمكن اعتباره نواة القصة ، خاصة عندما تقترن بالصورة النووية الثانية (الفلاح) بحمولاتها المتعددة في الذاكرة الثقافية ،ليتم في النهاية التوصل ، خلال اندماج الصورتين النوويتين ، الى تشكل نصي ذي طابع استعاري ينسجم والمسار السردي العام للنص .

وفي إطار الفضاء يجدر التذكير بما قدمه (ارسطو) في كتاب (الفيزياء) من معلومات حول عناصره وأصنافه مشيرا إلى الأعلى والأسفل ، واليمين واليسار، والامام والخلف ، وهي كلمات كلها تحيل على ملاحظ واقف (16)؛ ولم يتصور شخصا يراقب العالم في وضع مقلوب ، قريب قليلا أو كثيرا من الواقف علي رأسه ، وذلك ما تقدمه (اشتباكات) التي لا تعنى بالمحل الداخلي للجسم ، أي بالامتداد الذي يشغله ، بل بالمحل الخارجي ، أي بوضع الجسم بالنسبة الى "الاجسام الأخرى المحيطة به " (17).

ويطول هذا الوضع المقلوب بعض الشخصيات ، وخاصة منها خيرون وأخوه الأكبر، والأب ، والمكان ، والزمن والحيوان (الأرنب) ، ويتخذ أشكالا مختلفة : تارة يكون الجسم في هيئة بين الركوع والسجود ، " ثم اتضحت الرؤية ، أصبح بإمكانه (خيرون) وهو يتكئ بركبتيه ، ويداه على الأرض ، أن يرى أباه في جلابته السوداء " (18) ، ثم هناك الوضع الذي يكون فيه الجسم منبطحا ثم يرفع الرأس تدريجيا ، لتتم رؤية جانبية :« لكن صفعة ساوته بالثلج. .وحين طال انتظاره، تجرأ ورفع وجهه ويحذر نظر من تحت أبطه»(19) ، وتارة ثالثة يوصف الجسم معلقا عن طريق الاستيهام :« كان لا يزال

15- اشتباكات ، ص 23.

16- J.Wesberger, l'espace romanesque, p12

17- تقسيم ديكارت للمكان في كتابه : Principes de la philosophie نقلا عن المعجم الفلسفي لجميل صليبا ، ج II.

18- اشتباكات ، ص 10.

19- اشتباكات ، ص 11.

يشعر بالرغبة التي شعر بها منذ لحظات فقط ، حين كان منطرحا على الثلج : أن يقف على رأسه ، يرفع يديه عن الأرض ، ورجليه في الهواء " (20).

ولم يخرج الأب ، الذي كان يفرض سيادة هذا الوضع المقلوب على الآخرين ، عن هذا القانون الجديد ، وهذه اللعبة الخطيرة التي ابتكرها ، وهكذا يصفه السارد ، وقد اقترب من "الرزة وادخل عنقه في الانشوطة ، وفي اللحظة الثانية كان يفركل برجليه في الهواء " (21).

ويتم التعبير عن نفس الحالة - الوضع ، عندما يتم المزج بين المستوى الطوبوغرافي ، مستوى (الأين) والمستوى الاستعاري ، وذلك ما تبرزه الفقرة التالية :" ورفعت اليه عيني ، فرأيت في عينيه (الأب) ما يشبه اسنانا" (22) . لقد حدث تحول في وضع الجسم بحيث اصبحت الاسنان .، في موقع العينين ، ولا يتأتى ذلك الا في وضع مقلوب يكون فيه الرأس الى أسفل .

وقد خضعت الحيوانات الى هذا القانون ، منها الأرنب المسكين الذي " يتدلى من يده (الفلاح) جامدا ، كرشه بيضاء ، وعيناه حمروان لامعتان ،وعدا حركة شاربيه الخفيفة، كان يتدلى كميت رأسه الى أسفل ، لا يفركل ، ولا يحاول رفع رأسه " (23) . ويبدو لأول وهلة ، أن (الجامع) كمكان مقدس ، لا ينطبق عليه هذا القانون ، لأنه "يقع في قمة الجبل ، تحيط به الغابة "(24) ، وهو موقع يرمز ظاهريا الى المنعة والسمو ، غير أن وضعه في سياق التراتبية القيمية ، يبرز انه جبل مقلوب ، قمته الى اسفل ، وسفحه الى أعلى ، وأن الفقيه وكل القيم التي يمثلها توجد في نفس المستوى، وهذا ما جعله يستنكر ، بغضب :" إنما محبوس هنا ، بينما كل شيء هناك" (25) ، هنا يحيل على الجبل - السفح ، وهناك على المدينة أو القرية - القمة .

20- اشتباكات ، ص 11.
21- اشتباكات ، ص 13.
22- اشتباكات ، ص 12.
23- اشتباكات ، ص 17.
24- اشتباكات ، ص 9.
25- اشتبكات ، ص 18.

ونفس الملاحظة يمكن أن تسجل بصدد الزمن في هذه الرواية ، إنه زمن مقلوب ، يسير في الاتجاه المعاكس : ماض يعيش في الحاضر، وشخوص يعيشون خارج التاريخ ، في الجبل ، أو في أوهام ذاتية بعد الانتقال الى المدينة ، وهو ، نتيجة لذلك زمن يمشي على رأسه ، عبر النظرتين الأسطورية ثم الرومانسية للواقع .

إن الرواية من خلال بنياتها السردية الصغرى ، وبنيتها الكبرى ، تدور حول محاولة الشخصيات خاصة خيرون ، الانفلات تدريجيا من هذا الوضع المقلوب ،الى وضع طبيعي بالانصياع لقوانين الطبيعة والمجتمع ، فهل تحقق ذلك الانفلات بعد الانتقال إلى المدينة ؟ أم أن الوضع المقلوب ليس ناتجا عن «الهيئة المترتبة على الحصول في الحيز» (26)، أي في العالم الخارجي ، بقدر ماهو منغرس في الشخصية ، في تصور خيرون لنفسه ، وفي إدراكه للعالم ؟

يلائم هذا الفضاء الروائي ، بشخوصه وامكنته وزمانه ، والذي يمتد بجذوره الى التضاريس العميقة للتاريخ البدائي ، فضاء نفسي يمثله (الهو) الذي يتموقع ، هو بدوره في تضاعيف الشخصية ، بل إنه «الجزء الأكثر عتمة ، والذي لا يمكن اختراقه ..والقليل الذي نعرفه عنه تم التوصل اليه من خلال دراستنا لتكون الحلم ، وتشكل الاعراض العصابية» (27) ، يشبه (الهو) ايضا « بسديم ، وبقدر ممتلئة بانفعالات في درجة الغليان» (28) ، وبطاقة غير منظمة ، لا تمتلك أية إرادة ، غايتها تحقيق اللذة عن طريق الاستيهام ، وذلك؛ ما يتجلى بوضوح في (اشتباكات) عبر مختلف الفقرات والمقاطع التي تصف سلوك ومواقف بعض الشخصيات الروائية ، وخاصة خيرون ، برصدها لأحلامه وأحلام يقظته أو الصور الشعرية التي يقدم ، من خلالها ، العالم والتي اطلق على مثيلاتها (لا بلانش وبونتالس) عملية خلق الاستيهامات ، في اطار التعارض بين مبدأ الواقع ومبدأ اللذة (29).

26- التهانوي ، المعجم الفلسفي ، جميل صليبا .

27- S.Freud, Nouvelles conférences sur la psychanalyse , Gallimard, pp 99-100.

28- S.Freud, Nouvelles conférences sur la psychanalyse , Gallimard, pp 99-100.

29- J.La planche et J.B.Pontalis, Les Temps Modernes n 215, Avril 1964, Fantasme originaire,fantasme des origines, origine du fantasme.

ويحيل المعجم في هذا النص الروائي بطريقة مباشرة حينا ، و رمزية ، حينا آخر ، على الجنس ، كبؤرة للصراع ، كما أن خطاب الأب لابنيه خيرون وأخيه الأكبر ، يحمل معاني العنف والكراهية ، ذلك أن "العواطف التي تنشط في جو العلاقات بين الآباء والابناء ، ليست دائما إيجابية ، يعني متسمة بالحنان ، لكنها ايضا سلبية اي عدائية " (30) ، فالأب ، حسب السياق الروائي ، يسعى للتخلص من ابنيه وابعادهما وخاصة الابن الاكبر ، أو تهديدهما على الاقل :" تعالوا تتعشوا يا اولاد الحرام ، جعل الله عشاءكم سما ، تريدون قتلي ، ولكني ساقتلكم قبل ذلك " (34) ، وتظهر العدوانية في شكل آخر ، دون ترميز في ذلك المشهد الذي يصف ايقاع الاب بابنه خيرون اثر هروب اخيه ، إن توجيه الضربة لابنه الاصغر ، في مقر الروح ، بين الفخذين ، مضافا اليها الضرب والتعليق والجلد بقضيب الزيتون تؤشر كلها على الاشتغال وفق النموذج الاستيهامي للا شعور يعكس رغبة الاب في اخصاء الابن ، وذلك يصبح محكي اللا شعور متوازيا ، في الظاهر ، ومتعارضا ، في العمق ، مع المحكي الواقعي : فالاب في المحكي الثاني ، باعتباره فقيها ، يصطلع برعاية الاخلاق والقيم ، وفق النموذج الاسلامي ، لكن في المحكي الثاني يبدو خصما للابن الذي يصبح منافسا له على موضوع الرغبة : الام أو بدائلها ؛ ولتكن تلك الفتاة :التي رآها حافية قرب البئر ، تلك التي أطال أبوه النظر اليها ، مرة وهي مارة قرب الجامع " (32) ، وهكذا التقت ، عن طريق الصدفة ، نظرة الأب ونظرة الابن على نفس الفتاة التي اصبحت موضوع رغبة مشتركة ومجال صراع .

وترتكز صورة الاب كحائل دون اللذة ، من خلال المشهد الذي يصف اختلاء خيرون بفتاة، وشروعه في ممارسة الجنس :" وفي تلك اللحظة جاء صوت أبيه مخترقا أذنيه انتصب واقفا مذعورا ، وفيما هو لا يزال يلتفت حواليه ، تكرر النداء ، انطلق وسط الفناء ، يحط قدمه اينما كان حتى اوقفته قامة ابيه " (33) ، هناك الصوت ،

30- S. Freud, Cinq leçons sur la psychanalyse Payot, p 55- 57.

31- اشتباكات ، ص 95.

32- اشتباكات ، ص 28.

33- اشتباكات ، ص 82.

النداء المتكرر والقامة المنتصبة من جهة ، والذعر ، والاضطراب والحيرة من جهة أخرى وكلها تعكس دور الحاجز وموقف الابن المحاصر المرتعب .

وتصل العلاقة بين الأب وخيرون قمة التوتر ، من خلال الاستيهام الخاص بشعيرة الذبح :«أخذ الفلاح ينفض ما علق به من ثلج ، كان يحمل في يمناه عصا ملفوفة ، ومن يسراه يتدلى أرنب أسود ...وتم خارجا ، لكنه ما ان عتب حتى عاد طالبا من الاب أن يذبح الأرنب ...وهو يفضل أن تكون يد الفقيه هي الذابحة ، لانها طاهرة وميمونة ، تناول الاب موسى حلاقة ، وخرج مع الرجل ، وقف خيرون في الباب ، ينظر الى الرجلين، في الساحة ، قرب الشجرة منحنين يذبحانه »(34) ، تنقل هذه الاحداث عن طريق السارد الأرنب ، والجو الاسطوري : اليمن .، الطهر ، والحدث الرئيسي : عملية الذبح ، يبدو من خلال الوصف ، أننا أمام سارد ، حاضر في كل مكان ، ،مطلع على كل شيء ، حتى على الاستيهامات التي كانت تسيطر علي خيرون وجعلته يتصور نفسه ، بين يدي ابيه (بدل الأرنب)، وقد شرع في ذبحه.

إن هذه الشعيرة ذات الطابع الاسطوري ، تم تقديمها من خلال التباس الضمير النحوي ، ضمير الغائب المفرد ، ومن خلال توظيف البديل الموضوعي ، بخلاف لاحظناه في (بدر زمانه) لمبارك ربيع ، حيث أمكن استثمار الحلم لضبط نفس العلاقات المتوترة بين الأب والابن .

وتتخذ علاقة خيرون بالأم أو بدائلها ، منحى مخالفا ، عبر اشكال متعددة ، يمثل الحلم وحلم اليقظة قطبيها الاساسيين ، خاصة بعد حلم الحلزون ، وما تلاه من بحث ملحاح عن اشباع الرغبة الجنسية :« الالف الألوف من الحلزون، مختلفة الالوان والاحجام يركب بعضها بعضا ، قرونها خارجة ، تتحرك في جميع الاتجاهات ؛ وهاهي مجموعة منها تشرع في تسلق فخذي ، اشعر بها تصعد ، وهاهي تستقر بين فخذي ، فارفع

34- اشتباكات ، ص 16.

جلابتي ، وأرى فلا أرى إلا حلزونا كبيرا » (35) ، وعن طريق الاستيهام اخذت تراوده صور ضبابية عن الحلزون والمرأة ، خاصة وهو جالس امام ابيه في الجامع، وبين يديه اللوح يستظهر فيه القرآن ، وهو وضع يغريه بالفرار، كأخيه أو بالاستئناس بأحلام اليقظة : "فعاد ينظر الى الساحة ...يرفع منصوريتها الى اعلى ، يحط رأسه بين فخذيها ... » (36) . هذه الاحلام حول الحلزون ، بعدم خضوعها لمبدأ التناقض وبعدم مراعاتها لمقولتي الزمن والمكان تقدم كما ذكرنا ، الوحدة الدلالية المركزية التي تتناول انفتاح خيرون علي العالم الخارجي ، من نافذة الجنس ، في شكله العنيف ، خارج منطقة (الأنا الأعلى) وفي صلب (الهو) حيث تخترق جميع القوانين الاجتماعية والاخلاقية والمنطقية .

وتتداخل ، في عدة مقاطع سردية ، صورة الأم مع صورة بديلتها خديجة ، حينا عن طريق التباس الضمائر النحوية ، كما يبدو من خلال هذه الفقرة :«أخذ خيرون ينظر الى وجه امه، فلم ير في وجهها أنها ماتت فعلا ..كان فقط ينظر الى هذه الابتسامة وهذا البياض ، ويفكر في الغد ، وفي المرة القادمة التي سيعود فيها ولن تكون هي التي تفتح له الباب ، وفي القبلة التي طبع على فمها عنوة ، وفي نهديها الفائرين ، وفخذيها الفاجرتين ، وفمها الأسود ، كان خيرون يحب خديجة» (37).

وفي بداية المقطع يكون القارئ أمام الأم ، وفي نهايته امام بديلتها خديجة ، وبينهما تتحدد افعال الام وصفاتها : الابتسامة ، البياض ، فتح الباب ؛ وهي صفة وافعال توحي بالحنان والشفقة . ويتم الانتقال من الأم الى البديلة دون اشارة الى ذلك ، لأن الضمير النحوي للمفردة الغائبة يشملهما معا لكن الصفات والافعال تتغير : القبلة عنوة ، الفائران ، الفاجران ، الاسود ، وهي كلها تحيل على الجنس ، وعلى العلاقة بالأم عبر بديلتها .

35- اشتباكات ، ص 9.
36- اشتباكات ، ص 28.
37- أشتباكات ، ص 85.

ويصبح الموقف اكثر درامية عند شعور خيرون بفظاعة التخلي عن الأم :«شعر بقلبه يدق بعنف ، وبالحرارة تصعد من جوفه الي وجهه ، وعرق ساخن يهاجمه .لا. أخذ قلبه يدق بعنف ، وكان يشعر برغبة في أن يتقيأ ، وها وجه خديجة يتراءى ضاحكا» (38)، فهذه الاحساسات : حرارة ، عرق ، تزايد دقات القلب ، الرغبة في القيء تشي بصراع داخلي عميف بين مراتب السلط : بين (الهو) و (الأنا) و(الأنا الأعلى) ، على المستوى النفسي ، وتعكس كلها وضعا مقلوبا على مستوى العلاقات ، يتجاوز منطقة اللا شعور بشبكاتها التعبيرية الرمزية.الى منطقة الشعور . أو بتعبير آخر ، فكأن خيرون صار يعيش في ظل هذه الوضعية الملتبسة ، فيما قبل المرحلة الطوطمية ، حيث العلاقة بالأم ، لم تخضع بعد لضوابط (الأنا الأعلى) الاخلاقية .

إن تكرار المشهد المتعلق بحميمية العلاقة بين خيرون من جهة .، والأم وبدائلها من جهة ثانية :« خيرون في حجر الفتاة ، رأسه بين فخذيها ، يبحث عن الدفء » يمثل أحد المظاهر البدائية للاستيهام المتصل بالرجوع الى ثدي الأم ، وأكثر من ذلك الى امتلاكها هي أو بديلتها . وهكذا يتخذ التداخل بين الجسمين هذه الهيئة : خيرون في الفتاة ، (الأم) والفتاة في خيرون ، بحيث يكونان كلا واحدا ، لأنه كل في واحد ، كما يوضح (ج.بيلمان نويل) في تناوله (39) لوضع شبيه بهذا في رواية (في البحث عن الزمن الضائع) لبروست .

إذا كانت الاحلام وأحلام اليقظة ، وأحيانا الصور الشعرية تقدم ، في (اشتباكات) مستويات من الحكي المتعلق باللاشعور، فإن الالوان تشكل بدورها محكيا ينقل عن طريق التعبير التشكيلي ، مختلف مظاهر الصراع ، عبر الاحداث والمواقف المختلفة . إن اللوحة التشكيلية ، في النص ، تمثل بصفة عامة ، مشاهد يسودها البياض الذي يغزو كل شيء ،حتي كأنه العلامة السيمائية المميزة لعالم البداوة والفطرة . إنها الصفحة الخالية من أي إشارة، عالم الصمت بمعناه الحضاري ، ويشرع في الانتقال من هذه المرحلة الأولى،

38- اشتباكات ، ص 40.

39- J.Bellemin-Noël , Vers l'inconscient du texte, psychanalyse du rêve de Swan, pp 65-92

حيث الانسان جزء من الطبيعة الي مرحلة جديدة ، عندما تتسرب نقط حمراء الى هذه اللوحة :«لكن خيرون ظل واقفا في الباب ينظر ، ينظر الى بقعة الدم الصغيرة الحمراء والقطرات القليلة الأخرى ...البقعة الصغيرة الحمراء الوحيدة وسط كل هذا البياض» (40) فعن طريق اللون الأحمر ، خرج العالم الروائي من أحاديته وانغلاقه وجموده وانسجامه واعتراه عنصر تشويش خلخل قانون البراءة الأصلي ، ليحل محله قانون التوتر، وما يستتبعه من عنف وارتجاج وتساؤل .

وإذا كانت هذه اللوحة التشكيلية ، تمثل بؤرة سردية في النص ، فإن هناك أوصافا أخرى ،ورد فيها ذكر التفاعل بين اللونين المذكورين : الأبيض والأحمر ، أو الأبيض والأسود والأصفر ، لإحداث نفس المعنى :« ثم اتضحت الرؤية ..أصبح بإمكانه أن يرى اباه في جلابته السوداء ورأسه العاري يجري في الساحة البيضاء»(41)، وهكذا يصبح اللون الأسود مثل اللون الأحمر ، عاملا ديناميا بتحفيز السرد . ونجد في بعض الفقرات الألوان الثلاثة : الأبيض والاحمر والاسود متجاورة لرسم صورة عن المرحلة النهائية للصراع : «تذكرها (الأم) وهي جالسة في السيارة الحمراء ..لا يظهر على وجهها شيء، مغطى باللثام الأسود ، والنظارة السوداء ، وقب الجلابة السوداء »(42)، ويمثل اللون الأسود في أخر الرواية النهاية : نهاية الأم ، وقرب نهاية النص .«عاد خيرون ينظر الى وجهها (الأم) فما هذه النقطة السوداء التي على جبينها كعروس هندية ؟» (43).

هذا التوظيف المحكم لبعض الطاقات التعبيرية لحقل اللا شعور وللفضاء التشكيلي ، يمنح هذه الرواية ابعادا فنية تنتفي فيها الفروق ، أحيانا ، بين البنيتين السردية والشعرية ، بل ويتحقق تظافر بينهما ، لكشف خبايا وتعقيدات وأوهام الواقع الذي «يبدو ، وكأنه متمنع ، بشكل أساسي ، أو بالأحرى ، كأنه يتستر من أن يكون كذلك » (44).

40- اشتباكات، ص 26.
41- اشتباكات ، ص 10.
42- اشتباكات ، ص 93.
43- اشتباكات ، ص 101.
44- Cathérine B.Clément, Le pouvoir des mots symbolique et idéologique, coll. Repères, 1973, p 124.


التباس العلامات

التباس العلامات

الجنازة لأحمد المديني ، عين الفرس للميلودي شغموم
احلام بقرة لمحمد الهرادي ، المباءة لمحمد عز الدين التازي

في دراستنا للمتن الروائي المغربي ، ارتأينا أن نصنف هذه الروايات ، فيما سميناه بالعلامة الدينامية ، في إطارها العبر لساني ، مبرزين الالتباس الذي تخلقه هذه الخاصية البنائية ، على مستوى الشخوص والأحداث والزمن والمكان ، بتوظيفها لسجلات التعبير الروائية والشعرية ، ولطرائق المفارقة والتنسيب ، وتعدد محافل السرد وتداخل الضمائر النحوية وتشعب مستويات الرمز والأسطورة .

أ- الجنازة :

تكشف «الجنازة» (1) في عتبتها الأساسية المقتبسة من كتاب (سر الأسرار لتأسيس السياسة وترتيب الرئاسة) لإخوان الصفا، عن مكون نصي لاتستقيم القراءة دون أخذه بعين الاعتبار، ويتمثل في (الرمز) الذي يؤثث فضاء الرواية من بدايتها إلى نهايتها :«فتدبر رموزه بما تقدم إرشادك إليه، وتوقيفي لك عليه، يسلس لك القيادة، ويمكنك من ذلك المراد »(2).

1- احمد المديني ، الجنازة ، دار قرطبة للطباعة والنشر 1987.
2- الجنازة ، ص 5.

كما تتضمن العتبة النصية ميثاقا بين الكاتب والمتلقي، مرتبطا بالرمز، إنه ميثاق التغوير والتكتم الذي يجعل الكتاب في مأمن من أن يقع في «أيدي جورة مفسدين وفراعنة متجربين»(3).

ولاشك أن هذا الميثاق بارتكازه على الغموض والإشارة، وبارتكازه على الاستعارة «السردية» سواء في تقديم الشخوص أوالأحداث أو المواقف يضع الرواية في منعرج يميزها عن الرواية التقليدية التي اعتادت العناية بالتفاصيل والتوسع في الوصف والتحليل.

وإذا كان الرمز مكونا مركزيا في هذا النص الروائي، فإن السياسة كما تشير العتبة تمثل الموضوعة الرئيسية التي يتم تناولها من موقع نقد الرئاسة وفضح الواقع الذي أفرزها بمنأى عن التناول الأطروحي المباشر في أغلب الأحيان.

وعلى هذا الأساس فإن المدخل الصحيح لقراءة نص بهذا الخصب والتعقيد، تتشابك مكوناته وتستثمر بطرق مختلفة ومخالفة للسائد، لايمكن أن يكون إلا في إطار دينامية العلامات ممثلة بصفة خاصة في الكارثية والجنون، من جهة، وفي إطار دينامية الأشكال من خلال تداخل السردي بالشعري واندساس التراثي بينهما كحكي داخل الحكي.

فالتجريب الحداثي كرؤية شمولية متميزة يعتبر ثورة عميقة تتوسل إلى تحقيق غاياتها عن طريق «نسف كل أنظمة الفكر وقواعد اللغة والفن التقليدية وكذلك العلاقات بين الكلمات، وبين الكلمات والأشياء، وفتح الباب على مصراعيه أمام الانتقال المفاجئ وغير المنطقي من موضوع إلى موضوع آخر» (4) ويتم ذلك في النص عن طريق تكسير الحدود الفاصلة بين جنس الرواية والجنسيات الأخرى الدائرة في فلكها، إذ تتحدد «الجنازة» عند ملتقى السيرة (سيرة علي) والسيرة الذاتية للكاتب، داخل السيرة الروائية. وتتم الإشارة إلى هذا التكوين الثلاثي، في ثنايا بعض الفقرات :« لايوجد في

3- الجنازة، ص 5.

4- الحداثة، ص 50، مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن فوزي.

الحقيقة أي قصور في التحديد، وإن كان الراوي يعجز عن التوفر على كل شطارته لمزيد من التدقيق وبإمكانه أن يقر بعدم توفره على حذافير السيرة، وربما ارتباكه في سرد الرواية»(5). وإلى جانب ذلك يفصح الراوي عن مقصديته في إرباك المتلقي، بتلغيم طرق الحكي : (ولي في السرد فنون وتقلبات وبعضها قائم على المداورة)، كما يوضح أساليب هذه المداورة :«إنني ضمير المتكلم والمخاطب والخطاب، فيّ اجتمعت الضمائر ومني افترقت»(6)، وبصفة عامة فإن العنصر الدينامي الذي يخلق توترا على المستوى الأجناسي وعلى المستوى السردي، في الرواية، هو ما يسميه السارد بالوهم الذي يرد ذكره كثيرا : «لا أريد أن أنقض كلام أحد ولا أدفع سيرة أحد، كما أن سيرتي لاتروى، وحين تشاهد، فهي تتموه، وتتخذ لها ما تشاء من الألوان والأشكال، فكل ما يظهر مني وهم»(7). ومما لاشك فيه أن الوهم كمرادف للتخييل أو كرافد له يخلخل عالم الذكريات، ويفقده صلابته الواقعية ويذريه شظايا شعرية.

وفي مجال آخر خارج الطرح الأجناسي والسردي، تتمظهر (الجنازة) في ثلاثة مستويات : مستوى سردي واقعي، تتناول بعض الأحداث العامة أو الخاصة بإشارات سريعة، ومستوى شعري يرتكز على التعبير بالصور الباذخة المشرقة، ومستوى أسطوري يتماهى مع السردي والشعري ويقيم حوارا معهما من خلال نصوص قرآنية وحديثية أونصوص للإبشيهي والشعبي تقدم وقائع لاتقل عجائبية عما يزخر به عالم الواقع الروائي.

وفي هذا الإطار يمكن قراءة (الجنازة) انطلاقا من دينامية الأشكال والتي تستند إلى ضبط التشابكات والتشعبات والكوارث بدل التعادلات والبدائل والتضمينات. وهكذا يصبح الشعري بصفة خاصة عنصر تشويش وتفجير يحدث في النص تصدعات شبيهة بتلك التي ذكرها السارد في سياق آخر. «فلا تنقرض المسافة ولاتتوزع مجللة بالصحو

5- الرواية ، ص 17.
6- الرواية ، ص 95.
7- الرواية ، ص 96.

تارة، ومرتبكة باليقظة تارة أخرى ومهددة بطقس الكارثة»(8) ونجد تفصيلا للآثار الناجمة عن هذه الكارثة في فقرة أخرى :« ولكن الجسد يريد أرضا أخرى، غير هذه ينشر عليها ظله، ومواقع أخرى يكون فيها للكارثة أثر، فتهتز الأقدام ويصدر عن شقوق الطين وجيب»(9) فليست المسألة مجرد تداخل بين أجناس أدبية في الرواية بل خلق فضاء نصي يوجد على حدود النظام والفوضى. وهكذا فإن تشكلات ذرية مثل غفساي وبرشيد، والدارالبيضاء، في إطار الرحلة لاتنتظم كعلامات إحالية، بل تقرأ عبر شفرة لاشعور النص : فالبطل (علي) يحمل (بركة) وطاقة تجعله يتفاعل مع الأرض، وهو يقوم بسفره المخصب بين قوافل السنديان بضفاف ورغة وجبال الريف :«وفي مجمع الشوق اتسعت السيقان، سيقان المدن التي عبرت، ينقلب الجسد كله يدين، توسخ اليدان في التراب تدفعان الأصابع عميقا، وعميقا تهوي القبيلة، فتلتف بلدة برشيد على الصدغين، لاتبادئها بالحديث، ولكن باللقاح، تفقس السلالة»(10). ومعلوم ما في الشاهد السابق من تداخل بين الإحالي، والرمزي والأسطوري، إذ تتحول المدن من كائنات جامدة إلى كائنات حية ذات صفات أنثوية بطيشها وغنجها ونزوعاتها الجنسية، ويصبح «جسم المرأة منطقة شاسعة كثيرة الوديان، تكسوها غابات وتخترقها منابع مياه؛ وتمثل الرحلة في هذا السياق ألوانا من المداعبة والملاطفة ومقدمة للجماع»(11) أي لتفقيس النسل وانتشاره وتأثيره واستمراره؛ وذلك ما يلتقي في دلالته العميقة، مع الصورة النووية للبعث التي أشرنا إليها، من خلال إقامته تلك الشبكة من الروابط بين جسم الإنسان وعالم الأشياء، ضمن نظام العلاقات الرمزية الخاصة أو العامة .

إن هذا النوع من الكتابة الذي يتسم بالعنف ويتعدد الأجناس الأدبية واللغات والأصوات التي تعبر صفحاته يوجد داخل ما يمكن أن نطلق عليه «جنون الكتابة» التي ليست بأي حال كتابة حول الجنون(12).

8- الرواية ، ص 42.

9- الرواية ، ص 11.

10- الرواية ، ص 12.

11- Rudigoz (Cl), Systèmatique génétique de la métaphore sexuelle, p 85.

12- Shosham Felman, La folie et la chose littéraire, Seuil 1978, p 13.

إن الرواية في عدة فقرات منها تشير إلى الجنون من خلال تلفظ السارد حينا أو الشخصية الرئيسية حينا آخر فها هو الراوي يوضح :«وقد سننت لنفسي خطة أولها الهذيان»(13) ويأتي صوت الشخصية الرئيسية كصدى لحديث الراوي :«وإذ أهذي بنرجسيتي الباذخة... »(14) وإذا كان الهذيان أول مرحلة نحو الاختلال، فإن عدم التمييز بين المتناقضات يعتبر مرحلة ثانية :«وهجت بالبشر الذي سكنني وبالجنون الذي يريني الشكل وضده متداخلين، والظاهر والباطن متقاطعين»(15)، وينتهي الوضع بالتعرف على هذا الخلل، ويتصور إمكانية عزل المصاب عن المجتمع :«وسأفترض أيضا عدة افتراضات، كأن يلقمونني حجرا أو أساق إلى مستشفى الأمراض العقلية»(16).

وكعدوى فتاكة وسريعة الانتشار يخبرنا السارد بأن هذا المرض أصبح عاما في المجتمع الروائي : (فأجد أن ما حولي قد تحلل... وكان الجنون، وها قد عم الجنون كل مكان»(17)، ويقدم لنا نماذج بشرية ضعفت علاقتها بالواقع وسقطت في نوع من الانفصام، منها (عباس) الذي «توقف العالم عنده منذ فترة مقاومة الاستعمار.. منذ ذلك الوقت وهو يهذي وتنتابه حالات توتر متقطعة يصرخ فيها طالبا المسدس، والبندقية، يضغط بسبابته على الفراغ كما لو أنه يضغط على قرص حقيقي»(18)؛ وهناك أيضا تلك الجماعة التي تلتقي في المقهى يوميا مدمنة على الشراب، والثرثرة، واجترارالأفكار، والتيه في الأوهام :«هم غرباء هؤلاء القاعدون، العين لاتطرف، والأصابع إما متشبكة في قبضات مفرغة، وإما هي مستند لوجوه تحدق عيونها في فراغ مديد»(19) إنها شخصيات تعاني من إخصاء سياسي(20) تمارسه مؤسسة المخزن وقد جعلت دورها مقتصرا على الاحتجاج وإنتاج وإعادة إنتاج الكلام، فأصبحت نتيجة ذلك، حسب سياق

13- الرواية ، ص 106.
14- الرواية ، ص 96
15- الرواية ، ص 109
16- الرواية ، ص 20
17- الرواية ، ص 24
18- الرواية ، ص 57
19- الرواية ، ص 43
20- La folie et la chose littéraire.

الأحداث الروائية تتحرك داخل مستنسخ إيديولوجي لاتحيد عنه. والسلطة المخزنية التي يرد ذكرها في الرواية عدة مرات (المخزن هو المخزن) فرضت أيضا نوعا من العجز الثقافي على هذه الشخصيات وجعلتها تعيش داخل دائرة المهمشين والمحاصرين الذين يرمى بهم خارج ميدان الفعاليات الاجتماعية فهم لذلك في وضع المجانين المصابين بلوثة المثالية كما يتضح ذلك، خاصة، في الجنازة الثانية.

وهكذا تصبح الرواية بمستوياتها الخطابية والتشكيلية والسردية مسارا لقوات وأمواج تخضعها لتغيرات مستمرة.

ومن جهة أخرى ترد في النص صور نووية : الساعة، القيامة، يوم الحشر، البعث، أو ما يطابقها من (سيمات) نووية تتمحور في أساسها حول الزمن والمكان، والانتقال، وتكون في مجموعها ما يمكن أن نطلق عليه محكي القيامة الذي يتسلسل في حقول ومسارات تشكيلية متدرجة وأحيانا متناقضة : هناك الصورة النووية الأولى (الساعة) : «هذه من علامات الساعة»(21)، ثم (أليس من علامات الساعة ظهور الدجال، أن يعترض الدهماء الأسياد والشرفاء»(22)، وهي تطابق نهاية العالم؛ وتأتي بعد ذلك الصورة النووية للحشر :«وكان هرج ومرج، لاشك أنه يوم الحشر»(23) الذي يتبعه الحساب حيث العدالة الحق، ذلك أنه «زمن الحشر العظيم يوم لاينفع مال ولابنون. » (24)، وأخيرا تأتي الصورة النووية : البعث مؤتلفة ومختلفة مع بعض الصور النووية السابقة :«ثم يقول الله يا إسرافيل قم وانفخ في الصور نفخة البعث، فيخرجون من القبور حفاة عراة»(25) ،وهي صورة تشير إلى نهاية الموت، وتبرز على المستوى الرمزي بداية لحياة جديدة منسجمة في ذلك مع تيمتي اللقاح والتفقيس اللتين تناولناهما آنفا.

21- الرواية ، ص 75
22- الرواية ، ص 28
23- الرواية ، ص 35
24-الرواية ، ص 34
25- الرواية ، ص 34

وعلى هذا الأساس، فإن «الجنازة» تتكون انطلاقا من صنفين من التوتر الشكلي : الاختلاف والائتلاف، ممثلين في الإحباط والأمل؛ إذ من المعلوم أن الحضور الكلي لأحدهما يلغي الحكي إطلاقا. ويعطي صورة عن هذا التوتر ميكرونص يندرج عبر عدة إيقاعات : إيقاع أول يذكرنا بالصورة النووية للازدحام، إلا أنها هذه المرة أكثر عنفا وقوة :«هاهو التيار يقوم، يصعد مثل موجة هائلة تتفجر مع عاصفة هادرة في عمق المحيط. تيارات البشر الصارخ، قوة الأيدي والأذرع»(26)، ثم تعقب ذلك أربعة إيقاعات تدور حول الصور النووية للصمت، والاختناق والاعتقال والشيخوخة :«صمت لا يحدث فيه إلا الصمت، تدخل إليه كما لو كنت تدخل إلى نفق طويل، سقفه وجدرانه صنعت من الإسمنت المسلح...ثم ساعات أيام والأعوام هي هذه الندف البيضاء على رأسك تضيق الفضاءات عند بوابات بأقفال ضخمة محكمة الإغلاق»(27)؛ أما الإيقاع الخامس فإنه يلغي مساحة اليأس، ويرسل وسط الظلمة والضيق والحصار شعاع أمل تمثله (زينب) بتحديها وصرامتها وإيمانها بالمستقبل :«وجه زينب بليغ بصمته الآخر، يطرد البكاء، لايغلبه الغياب، لايستسلم للحزن»(28).

وهذه الإيقاعات الخمسة بمختلف صورها النووية، في تراتبها وتقابلها (صمت السجن/ صمت زينب) تعتبر بنية استعارية مكثفة للبنية الروائية الكبرى ولمختلف الانشطارات السردية التي تحفل بها.

نستخلص من هذا التحليل ملاحظتين تتعلقان بمستويي البناء والشكل :

فعلى المستوى الأول تتميز «الجنازة» بدقة تركيبها حيث يمثل النص - الرحم وإلى جانبه العتبة وملحق الحكى والنصوص التراثية المتخللة مسارات سردية تساهم في تشييد الرواية على المستوى الماكرونصي، بينما تعمل الصور النووية والتشكلات المتولدة على المستوى الميكرونصي، على خلق أصناف من التنويع والاختراق والتجاوز أحيانا للنص- الرحم.

26- الرواية ., ص 132
27- الرواية ., ص 132
28- الرواية ., ص 132

أما على المستوى الثاني، فإن الرواية تبدو ذات شكل دائري تبتدئ عتبتها النصية بالحديث عن «جورة مفسدين وفراعنة متجبرين» وتنتهي بملحق للحكي، على شكل تناصي استنساخي يتحدث أيضا عن جورة مفسدين أو بالأحرى عن نهاية سلالتهم. وبعبارة أخرى فإن الرواية بقدرما قدمت في مختلف فصولها، ألوانا شتى من الصور النووية (التردي، الهزيمة، التفسخ...) أو التشكلات السردية التي تحيل على دلالات متباينة، بقدر ما حاولت أن تعطي الانطباع بضبط المختلف في تيمة (النهاية) التي تتمثل في (قيامة) اولئك الجورة المفسدين ، وتشييعهم في (الجنازة) الأخيرة في النص، باعتبارها حدا فاصلا بين تاريخ طابعه الاستبداد ، واستشراف تاريخ جديد ، وقيم أصيلة .

II- عين الفرس :

يحتل الميلودي شغموم موقعا متميزا في مجال الكتابة الروائية يتحدد، أساسا، في قدرته على خلق متتاليات سردية تتسم بالفاعلية وبالتنوع وبمبدأ الحوارية، داخل النص الروائي.

من هنا كانت أعماله الروائية تمثل مختلف مظاهر التحديث بما تتضمنه من تشكيل متفرد للأحداث والزمان والمكان؛ وليس هذا الملمح مجرد انفتاح على طرائق السرد المعاصرة، ولكنه استيعاب أيضا وتشغيل لطرائق السرد التراثية العربية ولأساليب الحكي الشعبي الشفاهي.

وهذا المزج الدقيق بين هذه العناصر الثلاثة يعطي لكتابته الروائية نكهة وإيقاعا خاصين، كما يخلق أشكالا من التوتر بين مختلف مكوناتها السردية من جهة وبين أسئلة الكتابة التي تنبع من صلب المتخيل ومن صيرورة الحكي، من جهة ثانية.

وأول ما يواجه المتلقي لهذه الروايات لعبة العناوين التي تجاوزت الحد المألوف في الروايات التقليدية التي تحيل، عادة، وبصفة مباشرة على أحد مكونات النص : المكان المركزي، أو الشخصية الرئيسية أو الحدث الهام أوالفكرة التي تتمحور حولها الرواية وهذا الانزياح عن المألوف ينطلق من مقصدية تبدو كأنها تسعى إلى إرباك المتلقى وتكسير أفق انتظاره عندما يقرأ عناوين من نوع «الضلع والجزيرة» (1) و«الأبله والمنسية وياسمين» (2)، و«عين الفرس»(3).

إن العنوان، باعتباره عتبة للنص لايمهد في روايات م. شغموم لقراءة بسيطة يسيرة، كما أنه لايعكس براءة على مستوى الكتابة بل يخلق توترا بين محفل الإنتاج

1– م. شغموم، الضلع والجزيرة، دار الحقائق، بيروت 1980.
2– الابله والمنسيه وياسمين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1982.
3– عين الفرس، دار الأمان، الرباط 1988.

ومحفل التلقي : فإذا كانت «الجزيرة» تحيل على مكان معين، في (الضلع والجزيرة)، فإن (الضلع) يشير إلى أشياء كثيرة، بدءا من ضلع الكاتب أوالقارئ، مرورا ب«المثلث ذي الضلع الواحد» الذي «صنعه مجنون» وصولا إلى أضلاع المثلث الرمزي الذي تتحدث عنه الرواية « الحياة مثلث، يا أستاذ، مثلث له طبعا ثلاثة أضلاع، يمكن أن تكون متساوية. هذا أمر يتوقف على الإنسان وعلى ظروفه، لكن الحياة لايمكن أن تكون إلا إذا صارت لها ثلاثة أضلاع : الحب والعمل والعلاقات الإنسانية» (5)؛ وكذلك الأمر بالنسبة لرواية (الأبله والمنسيه وياسمين): فصفة (الأبله) لها حمولة لغوية سلبية ، «ياسمين» اسم علم على الارجح بنما «المنسية» تحيل على أشياء كثيرة تشترك كلها في أنها تعرضت للإهمال من طرف من كان يفترض أن تبقى حاضرة في ذاكرتهم. أما (عين الفرس)، فإنه لايفاجئنا كتركيب لغوي، ولكنه يثير تساؤلنا (كعنوان) لرواية، وخاصة كموضوع لها، إذا ما تمسكنا بالمعنى الحرفي للكلمة.

وقد اعتدنا أن نجد حلا لغوامض بعض العناوين الملتبسة في الرواية، التقليدية، عند قراءة فصولها الأولى، غير أن الأمر يختلف في هذه النصوص التي نحن بصددها، إذ يعمد السارد إلى التردد والتراجع، والتناقض، مما يؤدي إلى خلق تعتيمات إضافية مؤقتة أمام القارئ.

وبصفة عامة فإن توظيف الأسماء وأسماء الأعلام أوالصفات في العناوين عند م.شغموم، يتم بشكل يتوخى إذكاء فضول القارئ وإقحامه في عملية إنتاج النص.

وتتضح العناية بالمكونات التشكيلية للنص، أيضا من خلال الاهتمام الذي يوليه السارد للعنصر المعماري فالقسمان المكونان لرواية (عين الفرس) يشتمل كل منهما على ثلاثة فصول : ع، ي، ن، يختص كل فصل، على حدة، بطرح إما قضايا نظرية أو متتاليات سردية تتأرجح بين الواقعي والأسطوري، ملمحا من خلال هذا المعمار إلى أن كلمة (عين) لاتكتمل كمفردة لغوية وكرؤية وكإبداع، إلا بالتحام حروفها، أي بحصول

4- الضلع والجزيرة ص 117.
5- الضلع والجزيرة ، ص 115.

تكامل بين المستويات الواقعية والأسطورية والتخييلية. كما يبرز اعتماد الصنعة الروائية وإتقانها من خلال تقطيع النص : فهناك في (عين الفرس) مثلا، من جهة ،(رأس الحكاية) وينقسم إلى فصول : (ع) يدور حول الحكاية، وصيغها على شكل حوار تتخلله بعض المقاطع السردية (ي) ويتضمن حكاية الولد الضال والرجل الطيب (ن) ويتم فيه التحقيق مع السارد محمد بن شهرزاد في الأحداث التي عرفتها (عين الفرس) وهناك من جهة ثانية القسم الثاني : (الذيل والتكملة) ويتوزع بدوره إلى ثلاثة فصول : (ع) : السارد يتحدث فيه عن المنفى وعلاقته بالسكان؛ (ي) ويتضمن مجموعة خواطر حول الواقع واللاواقع، والعبث والتناقضات كل ذلك انطلاقا من تجربة السارد الخاصة. (ن) : حدوث انقلاب يطيح بالنظام القائم يتلوه سفر محمد بن شهرزاد مع محمد النفال في اتجاه البحر.

من هذا التقسيم يبدو أننا في هذا النص أمام ثلاثة محكيات :

محكي عين الفرس : الولد الضال والرجل الطيب.

محكي السارد محمد بن شهرزاد : بين رحلتي الحكي والمنفى

محكي النص : صيرورته النظرية بين الإنتاج والتلقي والتأويل.

ويلاحظ أن مختلف هذه التقاطعات تحدد العلاقات النصية بين الواقعي والأسطوري والنظري بحيث يصبح كل محكي يعكس وينعكس في الآن ذاته في المحكي الآخر بطريقة فنية ناضجة. كما يبدو النص مكونا من رأس وذيل، وتتم رؤية الشخوص والأحداث والأماكن، من زاويتين متباعدتين ومتعارضتين : عين أولى في الرأس، وعين ثانية في الذيل، ويؤدي اختلاف مواقعهما إلى تباين الرؤى والتأويلات والأحكام. ويوحي ذلك كله بأن البناء المعماري للرواية يخضع لمبادئ التعقيد والتوتر والتعدد ، ولا يمكن الإلمام بدلالاتها إلا في ضوء هذه العناصر البنائية.

إذا كانت الدينامية تنتعش وسط النسبية، فإن روايات م.شغموم تعتبر بكل معنى الكلمة ذات طابع دينامي فالنسبية التي اعتمدت قاعدة للكتابة عند روائيين كبار

أصبحت في روايات شغموم تطول الزمن والمكان والشخصيات والأحداث، والأحكام. ففي (عين الفرس) ليس هناك يقين في أصل التسمية، إذ تطلق (عين الفرس) حينا على عين الحيوان الذي يسمى الفرس، وعلى آلة لتضخيم الصوت حينا آخر، وعلى مكان سري ثالثا، وربما «مدينة شاطئية صغيرة مرتفعة قليلا عن سطح الماء، في شكل هضبة تناثرت البيوت البيضاء الناصعة على جهتها المطلة على البحر»(6). وتتوغل النسبية في بناء الشخصيات حتى نصبح أمام مايمكن أن يعرف بالشخصية - اللغز التي على القارئ أن يعيد بناءها انطلاقا من شظاياها المتناثرة؛ وذلك كله ناتج عن الطريقة التي تقدم بها هذه الشخصيات من زوايا مختلفة، ووجهات نظر متباينة : ففي «الأبله والمنسية وياسمين» أيضا يقدم الأبله في علاقته بالمتسول وبالشقراء من وجهة نظر الجدة، التي تتسم بطابعها الخرافي، ثم من وجهة نظر الجد التي تلقي أضواء على بعض الوقائع التاريخية، وتقوم بتصحيح بعض الأخطاء والتدقيق في هوية بعض الشخصيات، ثم تأتي وجهة نظر الطفل الذي قام برحلة للتعرف على مسقط رأس الأبله، هذه الشخصية الغريبة التي اختلف الناس حتى في تحديد اسمها :«قالوا اسمه في الشرق قويدر الكبداني، واسمه في الشمال المختار الزيلاشي، واسمه عريف بنجلون المسدي في فاس ونواحيها، وفي البيضاء وضواحيها علي القبي، وفي أغادير والأطلس محمد آيت بيهي، وفي الجنوب اسمه زين الحالة ولد سيدهم»(7) ونفس الالتباس يلاحق المتسول «فهو إما مجنون حقا، وإما أنه ينتقم لسبب ما من الأبله والأبيض، وإما أنه رجل طيب... وإما أنه شخص ذكي إلى حد المكر»(8).

ومما يلاحظ أيضا تعدد الساردين في روايات شغموم، مما يتيح تقديم الأحداث من وجهات نظر متنوعة، متقاربة أومعدلة أومتناقضة... وينتج عن ذلك اختفاء المطلق وسيادة النسبي الذي يخلخل المسلمات والبديهيات والأحكام اليقينية : فهذا السارد

6- عين الفرس ، ص 47.

7- الابله والمنسية وياسمين ، ص 7.

8- الابله والمنسية وياسمين ، ص 34.

الثاني الناقل عن المهدي حكاية (عين الفرس) يقر :«لم أصدق كما لايمكن لأي أحد ما زال يتوفر على حد أدنى من العقل، أن يصدق ما رواه المهدي السلوقي (...) وبالرغم من أنه ادعى أنه شاهد بأم عينيه ما حدث للطاهر المعزة وزوجته»(9)، لكن المهدي السلوقي نفسه يعترف : «الحقيقة أني لم أشاهد ذلك بما تسميه أنت شهود عيان، وإنما رواه لي صديقي الصياد مبارك بوركبة»(10).

وهذه السلسلة من الساردين الذين تختلف جزئيات محكياتهم توقع المتلقى في ارتباك وحيرة، بل إن بعض الساردين يسقطون في شرك الالتباس، نتيجة الاشتباكات والتفاعلات التي يكون النص مسرحا لها، وهذا ما جعل المهدي السلوقي يقول بنوع من اللامبالاة، وتحت ضغط إرغامات هذا الاضطراب :«على كل حال، بإمكانك أن تشكك فيما حدث، أن تعيد ترتيبه إذا شئت، أو تضيف إليه بعض التفاصيل من عندك، أما الوقائع فهكذا حدثت، بل بدأت»(11).

وتجدر الإشارة إلى أن «عين الفرس» تقدم في تضاعيفها، في فقرات متفرقة، مجموعة من الرواة محددة الأسماء والصفات حينا، ومجهولة الهوية حينا آخر، وفي كل فقرة تتحدث عنهم، تتكرر جملة مركزية تؤكد أن المصدر الحقيقي للسرد هو الحلم والتذكر، وذلك ما يضعف كل مسعى لمشاكلة الواقع والإيهام به من جهة، ويجعل الرواية ذات صلة وثيقة بالنظرة النسبية للأشياء. ويمكن أن نجمل سلسلة الرواة ونرتبهم حسب أولوية موقعهم في النص المذكور وممارستهم المباشرة للسرد كما يلي :

* محمد بن شهرزاد يقوم بدور مزدوج : السرد والمشاركة في الأحداث، بل في مؤامرة ضد السلطة تعرض بعدها للنفي، ثم أطلق سراحه بعد الانقلاب. وبذلك يمكن أن نعتبره بطلا لمحكي أساسي يتقاطع، على شكل مفارقة بنائية، مع محكي السفينة الأمريكية، وقبلها السفينة الإسبانية ؛

9- عين الفرس ، ص 13.
10- عين الفرس ، ص 26.
11- عين الفرس ، ص 25.

• ثم يأتي في درجة أعلى محمد النفال الذي يضطلع بوظيفتي النقل والتنظيم على مستوى السرد؛ ولم تتم الإشارة إليه إلاعند بداية حكاية «عين الفرس» وفي نهاية القسم الأخير منها حيث ذهب صحبة محمد بن شهرزاد بعد إطلاق سراحه؛

• ويكتفي النص بالتلميح إلى بقية الرواة : المهدي السلوقي، مبارك بوركبة، صياد صديق لبوركبة، شخص مجهول يقدم كما يلي : «ومن المؤكد أن صديق بوركبة، لم يعاين الحدث وإنما روي له بنفس الطريقة»(12).

إن هذا الاضطراب في تحديد هويات الساردين أنفسهم، وذلك التأرجح في ضبط المواقع الاجتماعية للشخصيات، والمواقع الجغرافية للأحداث، يجعل الرواية تعيش في فضاء الممكن والمحتمل والنسبي، وتنتعش بالسؤال والتحول وامتداداتهما وتشعباتهما.

ومن جهة أخرى فإن الرواية كلها وخاصة الحكاية الممثلة لبؤرتها تنبني على مفارقة، فهي تحكي المتخيل بامتداداته الأسطورية، في تواشج مع متغيرات الواقع، إنها تقول شيئا وتقصد شيئا آخر، أي أنها تتحدث عن الخرافي وتتغيى الواقعي أو العكس، ويفصح الاستنطاق التالي الذي خضع له السارد محمد بن شهرزاد عن ألوان من المفارقات اللفظية والدرامية :

- أين توجد عين الفرس...؟
- لاتوجد في أي مكان...
- نحن على يقين أنها توجد في مكان ما، وفي مكان غير بعيد عنا...
- في رأس الفرس، الحيوان الذي اسمه الفرس (فحاولت أن استدرك... في بيت الأمير... هي الآلة الصغيرة التي في بيت الأمير...
- هناك مكان ثالث توجد فيه، هذا بالضبط ما نريد أن نعلمه منك...

12- عين الفرس ، ص 26.

- مكان ثالث، والله لا أعلم...

- إنها اسم سري لأحدى المدن الشاطئية بالإمارة

- اسم سري؟ »(13).

وهناك مفارقات أخرى تنتج عن «الصورة المغلوطة التي تكونها الشخصية عن نفسها متعارضة مع الصورة التي يتيح العمل للقارئ تكوينها »(14) . وفي هذا الإطار تندرج بعض المقاطع التي تكشف عن أنواع الانخداع التي تسقط فيها بعض الشخصيات وفي مقدمتهم حميد ولد العوجة الذي دفعه تصوره الخاطئ «إلى اختراع شطارة وهمية وتغذيتها من نفسه ومن الآخرين متخيلا أنه بذلك حقق أروع البطولات... والذي انتهى من كثرة كذبه إلى تصديق الكذب على نفسه وعلى غيره»(15).

وتتخذ المفارقة منحى أكثر عمقا عندما «تكون الصورة التي كونها الشخص عن العالم الذي يسكنه متضاربة مع العالم الحقيقي»(16)، وذلك ما تمثله مواقف سكان (عين الفرس) في توهمهم وجود عالم مغاير على شكل باخرة أمريكية في قعر البحار محملة بالبسطيلة والمشوي وفق ما حدث به حميد صديقه الطاهر المعزة «نعم ياعم، في تلك النقطة النائية التي عدت منها، منذ قليل توجد أطنان من البسطيلة اللذيذة التي تكفي لأكل عين الفرس عاما على الأقل، إني أذهب إلى هناك كل يوم، في نفس الوقت فآكل حتى الشبع ثم أعود. عدني بعدم إفشاء السر، أدلك على سكانها »(17)، وبعد مرحلة أولى استولى فيها الارتياب والغضب على الطاهر المعزة، أذعن للبديل، للصورة المغلوطة عن العالم، وقال :« بسطيلة ؟ تساءل الرجل وهو يفتح عينيه ويغلقهما »(18)،

13- عين الفرس ، ص 38.

14- د.سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد ، 1977.

15- عين الفرس ، ص 14.

16- موسوعة المصطلح النقدي ، ص 99.

17- عين الفرس ، ص 20.

18- عين الفرس ، ص 21.

وفي اليوم التالي، لم يظهر للطاهر ولزوجته أثر؛ فقد ذهبنا دون رجعة إلى تلك النقطة النائية التي تلتقي فيها السماء بالأرض والماء»(19).

وتتسلل طرائق الحكي الشعبي إلى مختلف النصوص الروائية لشغموم، عبر تعددية لغوية وسردية في آن واحد : فالحكاية المركزية تقدم على شكل (حلقة) تتجمع حول الأميرال « بين غلمانه ومؤنسيه من شعراء ومغنيات ومهرجين وعلماء»(20) باستثناء العامة استجابة لطلب الراوي محمد بن شهرزاد الذي رجا مولاه (أن يتفضل فيحصر مدى (عين الفرس) في هذا المجلس العامر. الغوغاء قد تسيء الفهم وتخلط بين الحكاية والواقع (21).

وإحدى المغنيات تدرك الموقف الحلقي فتقول لصاحبتها : «أراهن على أنه سيوقف الحكاية ويبدأ في جمع النقود كما يحدث في الحلقة»(22).

ومن الأساليب التي تم توظيفها في هذه الروايات استحضار المروي لهم وتسجيل ردود فعلهم، ووجهات نظرهم؛ كما أن السارد لاينخرط في الحكي مباشرة، بل يمهد له بمقدمات للتشويق وإثارة الانتباه، كما هو الشأن في الحكاية الشعبية، وقد أشار النص إلى ذلك في (عين الفرس). «لكل حكاية باب، والمقدمات درجات العتبة».(23)، وتمثل الصفحات 12 و13 نماذج لهذا النوع من الاستدراج وإبطاء حركة السرد، وتسجيل ردود الأفعال، مما يساعد على خلق بؤر حوارية متعددة. وفي نطاق ا ستثمار طرائق الحكي الشعبي، تكثر تلك الجمل الاعتراضية التي تخلق مسافة بين السارد والسياق الذي يدور فيه الحكي، وهكذا يتحدث السارد محمد بن شهرزاد أمام الأميرال : «فأنا سبحان مدبر الأحوال... إن شاء الله... والحمد لله... والأعمار بيد الله» (24)، أو«حفظ

19- عين الفرس ، ص 25.
20- عين الفرس ، ص 6.
21- عين الفرس ، ص 10.
22- عين الفرس ، ص 12.
23- عين الفرس ، ص 12.
24- عين الفرس، ص 5.

الله مولاي الأمير وأبعده ورعيته عن كل مكروه... »(25)، وتتكرر هذه الصيغ الاستنساخية خاصة في القسم الأول من (عين الفرس) حاملة نقيض ملفوظها، مولدة نبرة سخرية تنسجم وروح المفارقة التي تسود روايات شغموم بصفة عامة.

إن طرائق السرد عند م.شغموم تقوم على تقويض أسس الكتابة التقليدية، وتأسيس مسارات جديدة، ورؤية جديدة لكتابة روائية ترتكز على الدينامية كمظهر من مظاهر التحديث عن طريق «هلوسة ما هو عقلاني، وتغريب ما هو شائع ومتوقع وتحويل ما هو غريب الأطوار وخارق إلى شيء تقليدي»(26). هذا عدا تلك الإضافات على مستوى المعمار الروائي، وتلغيم المتتاليات السردية، وإتقان لعبة المرايا المتعددة المواقع، بحيث يمكن أن نقول إن الشكل في هذه الروايات أصبح له دور أساسي على مستوى البناء والدلالة في آن واحد.

25- عين الفرس، ص 34.

26- مالكم برادبري، الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المامون للطباعة والنشر، ص 50.

III- أحلام بقرة :

لايمكن التسلل إلى عالم «أحلام بقرة»(1) إلا من خلال مفاهيم معاصرة للكتابة تتصل بالخرق والتجاوز في آن واحد، وبالخوف من الوقوع في الجنون (2). إن الأدب بهذا المعنى يصبح «صيحة مفزعة» يخضع الأشخاص والأحداث والأشياء إلى تحولات غير منتظرة، ضمن عوالم لغوية لها من الدقة والشعرية وقوة تحريك القلوب والعقول والحواس ما يجعلها بحق، كتابة عن الإنسان بكل نزوعاته وتهويماته وجسارته وخروقاته التي تعتبر حافزا للأفعال والأقوال والأفكار المتداولة.

أول ما يثير اهتمام الباحث في هذه الرواية أنها منفتحة على أجناس سردية صغرى تتظافر لتشييد الشكل الروائي الأكبر الذي يدمج عناصر شطارية وأخرى من رواية الخيال العلمي وثالثة من الكتابة العبثية... وكما هو معلوم فإنه يتم تذكيرنا في «أحلام بقرة» من حين لآخر، بنص (الحمار الذهبي) للوكيوس أبوليوس، مع إشارات سريعة لبعض المواقف والمغامرات التي عاشها بطل الرواية.

غير أن ما يمثل نقطة الارتكاز في هذا التفاعل بين النصوص، هو الشكل الروائي الشطاري الذي طبع «أحلام بقرة» بطابعه الخاص، وهكذا يرد ذكر (حياة لازاريودي تورمس)، مرارا، في صلب الرواية وكعنوان للفصل الثالث (لازاريو في الجنة) وفي الهوامش، مؤكدا على العلاقة الخاصة التي تجمع بينهما .

وإذا كانت الرحلة بمغامراتها ومفاجآتها في الرواية الشطارية أهم تيمة تتسلل إلى رواية الهرادي، فإن شخصية الأعمى المتسول تنم عن علاقة أمتن بين الروايتين. ومن المعلوم أن هذا الأعمى يقدم كشخصية خبيثة، عنيفة ومراوغة، في مشهد

1- محمد الهرادي ، أحلام بقدرة ، دار الخطابي للطباعة والنشر 1988.

2- Bataille (G), pose l'écriture selon (la crainte de devenir fou).
عن: Henri le maître, Dictionnaire de Bordas de littereature française

(ثورسالامانك) في رواية (حياة لازاريو) وفي فصل (كلام الليل يمحوه النهار) في (أحلام بقرة).

وتتدخل في تكوين هذه الرواية كذلك عناصر من رواية الخيال العلمي التي ترتكز في تصويرها للشخصيات وللأحداث على نتائج الاختراعات العلمية والتقنية. وهنا تم استلهام التطوْرات التي حصلت في مجال العلوم الطبية خاصة ما يتعلق منها بزرع الأعضاء ونقلها من إنسان إلى إنسان أو من حيوان إلى إنسان، عكس ما حصل في (أحلام بقرة) التي تقوم على حبكة تتمثل في زرع دماغ محمد المهدد بالموت في جسم بقـرة.

ولايخفى من ناحية أخرى أن هناك وشائج قربى عميقة تربط هذه الرواية، التي نحن بصددها بنصوص معاصرة روائية أو مسرحية في مقدمتها رواية التحول لكافكا، ومسرحيتي (الكراسي) و(وحيد القرن)، ليونيسكو، ومسرحيات بيكيت... باعتبارها نصوصا تمثل روح العصر ومايسودها من قلق وعبث ولاجدوى.

إن البناء الروائي «لأحلام بقرة» لايتم تشييده عبر حشد أشكال سردية مختلفة يجئ فيها الشكل الشطاري بجوار الخيال العلمي مثلا، أو الشكل العبثي، بجانب الشكل الشطاري، بل إن المعمار العام لهذا النص يتجاوز علاقة التجاور مؤسسا بين الأشكال السردية الصغرى، علاقة تفاعل تجعل هذه المردودية متميزة على مستوى الشكل والبناء في آن واحد.

أول ما يلفت الانتباه في هذه الرواية هو (التحول) باعتباره مكونا نصيا وحافزا للسرد. ويمكن في هذا المجال تحديد نوعين من التحول : تحول من البشري إلى البقري، وهو ما اضطلعت به المؤسسة الطبية، وتحول من نفس النوع على مستوى الظاهر، من البشري إلى البقري، تقوم به المؤسسة الإيديولوجية، وذلك ما أشار إليه الدكتور مخاطبا دماغ محمد :«قضيتك سهلة وفارغة... دماغك مصون وهو معي، لافائدة من وضعه في

أجهزة الدولة، أنت تعرف الحقائق»(3). وتتضح طبيعة هذا النوع الثاني من التحول تدريجيا داخل النص، ويتم إدراك أبعاده من طرف محمد أيضا :«...ربما أستسلم وأعود... أن يحولني إلى ضبع إذا تمكن من إقناع الدولة بقيمة أبحاثه»(4). وفي هذه النقطة يبدو كأن التحول من البشري إلى البقري ليس إلا قناعا لتحول أعمق لايمس الظاهر، ولكن يغير الكائن، وذلك ما أشار إليه محمد البقرة عندما سقطت فوق رقبته جرادة صغيرة :«ربما تكون [الجرادة] أحد أصدقائي وقد حولهم أحد دكاترة الحكومة إلى حيوان ضئيل»(5).

ومن جهة أخرى فإن محمد البقرة، وهو (يعيش في «محراب تحولاته»(6) كان يعي أن قانون التحول لايطوله وحده، بل أصبح قانونا لكتابة تتحدد بنياتها انسجاما مع نفس القانون، ومن ثم أصبح التحول العجائبي والشطاري والعبثي نظاما عاما لمجتمع روائي تقلصت فيه القيم الأصلية لحساب «الفتيات والرواتب والمبالغ والعقارات والجلسات والأماكن والعلاقات والإرث والأثاث والكتب والسلطة والمطابخ والفواكه»(7). ولاغرابة أن يسود، نتيجة لذلك، نظام البدائل والتناقضات والأضداد : (كيف تحول كل ذلك إلى بياض، إلى بياض أصفر، ضبابة زرقاء مرقطة، تدهور بطيء، تفسخ وبكم، إلى سواد أبيض، وبياض أسود، عمى، نعم عمى»(8) إنه العمى الشامل، مقابل العمى الجزئي للمتسول، وهو العمى الحقيقي الذي أصاب مناطق الوعي والإدراك، فكان ذلك التحول الحقيقي أيضا الذي احتفظ للبشر بأجسامهم وزرع فيها أدمغة حيوانية

3- الراية ، ص 6.
4- ألرواية ، ص 11.
5- الرواية ، ص 15.
6- الرواية ، ص 17.
7- الرواية ، ص 8.
8- الرواية ، ص 58.

وتزخر الرواية، بالإضافة إلى هذا التحول الكلي العميق، لتحولات جزئية، تكون نسيجا متماسكا تحدثت عنه الشخصية الساردة :«ورأيت الظلال تتطاول، وتحولات تتنامى حولي»(9).

وإذا ما استعرضنا سلسلة هذه الحالات والأوضاع القابلة للتغير، وجدناها تتم، بشكل جزئي، يمس فيها التحول مخلوقات العالم الروائي من أصدقاء، وفتيات وأشياء وأشكال وألوان ويهيمن على هذه التحولات الجزئية العنصر الحيواني : ضبع، قرد، قط نعام، كلب، ثعبان، جغوار، ضفدعة، قنفذ، حمار، سلحفاة... وتقع دائما في دائرة الاحتمال، لأنها محكومة بأدوات التشبيه أو الشرط أو الاستفهام؛ لكنها على مستوى الانشغال السردي، تتموقع في دائرة الحدث الرئيس الذي يصب في التحول ومشتقاته وتنويعاته، وخصب دلالاته.

ويمكن تقديم جدول مختصر لأهم هذه التحولات كما يلي :

الوضعية الأولى	الوضعية الثانية	الصفحات
- محمد	- بقرة	6
- صديق محمد	- جرادة	15
- الأعمى	- قرد	
- المخلوقات	- قطط أو كلاب	24
- فتيات	- نعام	25
- البقرة الساردة	- كلب	28
- البنت	- ثمرة	32
- الأعمى	- جغوار	35
- البقرة	- بعوضة	48
- شيء ملفوف	- قنفذ	67
- خازن النار	- طير بكر	90-80
- بياض	- حمار	80
	- بياض أصفر	58

9-الرواية ، ص 50.

ومن الأساليب التي استثمرتها «أحلام بقرة» تقنية المفارقة التي تعتمد أساسا خلق القياس بين المظهر والحقيقة، نتيجة طابعها الاستعاري، وانطلاقا من موقعها هذا، فإنها تقوم بوظائف هامة في تنويع طرائق السرد، وفي توجيه الأحداث، بل إنها تعتبر روح الرواية عند بعضهم، فلوكاش، مثلا، يرى «أن أية رواية غربية تصور السياق الاجتماعي في الغرب صدقا، هي بالضرورة قصة تنافر وانهيار وإخفاق، إذ نجد ظاهر الحياة، وباطنها على خلاف كامل مع بعضهما... ومن هنا جاءت طبيعة الرواية التي تحتم المفارقة»(10).

وفي «أحلام بقرة» تمثل المفارقة بمختلف تلويناتها مكونا نصيا أساسيا، تتدخل في صياغة الأحداث والمواقف وفي رسم الشخصيات والزمان والمكان، بل إنها العمود الفقري في البناء العام للنص؛ عن تمفصلاتها، وتمظهراتها تتحدد مسارات السرد وتضبط المعاني الجزئية والدلالة العامة للرواية.

وإذا ما رصدنا اشتغال المفارقة في هذه الرواية وجدناها متنوعة، إلا أن الأساس الذي ترتكز عليه هو الاهتمام بمن يقع ضحيتها أكثر من التركيز على من يمارسها. وفي مقدمة الضحايا محمد البقرة الذي تخلى عن كل شيء من أجل أن يصير إنسانا حقيقيا، فإذا به، تحت ضغط الضرورة يتحول إلى «جسد حيوان أمقته، جسد بقرة»(11) وتدخل هذه المفارقة الأولى والأساسية، فيما يعرف بمفارقة العالم الشاملة، التي «تبرز مثالية الأهداف والقيم المتوخى إدراكها حيث الصورة المغلوطة التي كونها الشخص عن العالم الذي يسكنه متضاربة مع العالم الحقيقي»(12).

وتحتل المفارقة الدرامية موقعا متميزا في هذه الرواية نتيجة وضعية الشخصيتين الرئيسيتين : محمد البقرة والأعمى المتسول : فالأول ليست له القدرة على الكلام والثاني ليست له القدرة على الرؤية. ويحمل تلفظ أو حركة كل منهما إشارة مزدوجة، ويقعان في

---

10 ـ موسوعة المصطلح النقدي ، ص 106.

11ـ الرواية ، ص 7.

12ـ الموسوعة ، ص 99.

الأخير ضحية هذا الالتباس الذي يحدثنا عنه بصفة خاصة فصل «كلام الليل يمحوه النهار»(13) ويصف محمد البقرة هذه الحالة : «عجزت عن الرد لأنني فقدت لساني البشري، وأدركت مفارقة الموقف»(14).

وتتخذ هذه النزعة الدرامية للمفارقة شكلا أكثر وضوحا في المشهد الخاص باسترجاع ذكرى القراصنة في مدينة سلا يتقدمهم المجاهد العياشي، وذلك في سياق وصف مظاهر الدعارة والهزيمة والانحلال :«ثم بعد ذلك يمكن أن ترى القراصنة بأعلامهم السوداء وصدورهم المشعرة وسيقانهم الخشبية، يفحصون البحر بمراية الهند... والعصابة مشدودة على الجبهة، الكور الساخن على تنويحة الغيطة، وجذبة الشرفا، ثم تراه على الصاري، على قمة الصاري،ترى الفقيه العياشي يلوح بجناح سلهامه»(15).

وتقتصر المفارقة أحيانا في النص على عنصرها اللغوي الذي يختصر مختلف المفارقات الأخرى : «هكذا عندما تبقرت، اختلط الأمر علي، هل ينفع سلوكي مع البشر أم مع البقر، أدركت أن لا شيء يفرق بينهما سوى حرف واحد، وهو حرف قد يقضي علي إذا لم آخذ حذري»(16).

وتبلغ المفارقة في النص قمتها من خلال تقديم حديث الدكتور وهو على وشك نقل دماغ محمد إلى جسم بقرة : «لا تخف، لأنني سأحميك يامحمد، ستصير رمزا لحرية العلم، وربما رمزا للعالم الحر»(17) بينما هو في الواقع سيصير مجرد بقرة لايستطيع حتى القدرة على الكلام. وهكذا تنبع السخرية من خلال وصف عملية قلب الحقائق، ضمن خطاب يقوم على وضع معادلات خاطئة ومنطق مخاتل، وصياغة شعارية شعائرية.

13- الرواية ، ص 47.

14-الرواية ، ص 18.

15- الرواية ، ص 38.

16- الرواية ، ص 9.

17- الرواية ، ص 8.

وعلى هذا الأساس فإن المفارقة، كما رأينا، ليست مجرد «ذرة ملح، وحدها تجعل الطعام مقبولا» كما قال توماس مان، ولكنها في (أحلام بقرة) تمثل العنصر البنائي الذي يؤطر مختلف مستويات السرد، في تآلف مع تيمة التحول لإعطاء رؤية خاصة عن العالم.

17- المباءة :

تفتتح الأقسام الثلاثة لرواية (المباءة) (1) : الضريح - السجن - الضريح، بعتبات نصية مأخوذة عن (نيتشه) يضعنا السارد من خلالها في صلب تجربة غريبة تنطلق من (مافوق الشعور) و(إرادة القوة) كما يقدمها (هكذا تكلم زرادشت) و(أنساب الأخلاق). وهذا الافتتان بالفيلسوف الألماني الذي أعيد إليه الاعتبار في الفلسفة المعاصرة، كمؤسس لفلسفة الحياة، ولفلسفة التحليل المعاصرة، وكخصم للإديولوجية الأخلاقية، يعطي للنص الروائي تلك الروح التي ستوجه أفعال قاسم الشخصية الساردة في نهاية المرحلة الثانية من حياته والتي ينطبق عليها ما ورد في العتبة الأولى : «ها أنذا أنبئكم عن الإنسان المتفوق. إن هو إلا ذلك اللهب، وذلك الجنون»(2).

وترسم العتبة الثانية صورة للصراع بين الشعب من جهة والسلطة من جهة ثانية وتحدد انطلاقا منها ميثاق الكتابة الروائية :«ليس فمي إلا فم الشعب، كلماتي قاسية تخدش أسماع المتأنقين»(3) والرواية في وعيها بهذا الصراع لاتتردد في اختراق المقدس أو شبه المقدس، مولدة تلك الاستعارة المتمردة : (فاس المباءة)، خادشة بذلك أسماع المتأنقين ومحدثة صدمة وعي لدى المتلقي.

وإذا كانت هذه العتبات النتشية قد ساهمت في تحديد الأفكار التي ترتكز عليها الرواية، فإن هناك، في نظرنا نصا غائبا، ساعد من الناحية الشكلية على نحت شخصية قاسم، إنه قصيدة الحجام لمحمود بن ادريس التي تحمل عنوان (الطام) وفيها طلبت المرأة من زوجها أن يأتي بالحجام ليرسم على صدرها المرمري أشكالا وألوانا ومدنا وحدائق وحصونا وأزهارا :

«لوشام ركمو فصدر من نهوى   المالكني لغـزال الطـام»

1- المباءة ، محمد عز الدين التازي ، افريقيا الشرق 1988.

2- المباءة ، ص 9.

3- المباءة ، ص 135.

هذا الافتتان بالرسم على الجسم هو ما يحدثنا عنه السارد، عند شروعه في وصف قاسم : «حين يعرض صدره وذراعيه وظهره يكشف عن الرسوم، والكتابة والألوان العجيبة: قطط، عيون زرقاء، أفاع، جمجمة، ورد، عضو تناسلي، قارورة خمر، تفاحة»(4) : إنه عالمه الحميمي ومحيطه الخاص مرسومان على صدره؛ وفي مقابل ذلك هناك رسم آخر على ظهره يعكس تجربة حاسمة في حياته وحياة ابنه (منير) :«وظهرت على ظهره السياط المبللة في طست من البلاستيك المتلئ بالماء والأطفال والدروب وأبراج المدينة»(5). وهكذا أصبح جسم قاسم نص موشوما بالأحداث التي يتناولها نص الرواية متماهيا معه، وساهمت الكلمة والرسم معا في تشكيل ملامح هذا التفاعل بين الفنون للتنديد بملء (الجسم) بكل القوى التي تهدد بتدمير الإنسان.

إن هذه العناية بمختلف أنماط التعبير رافقها اهتمام خاص بالمعمار العام للنص، وذلك ما يتجلى بوضوح في شكله الدائري : الضريح - السجن - الضريح. ونفس الشكل يطول الزمن الروائي الذي يدور حول نفسه معاقا، مكرورا وكئيبا. والأمكنة هي نفسها خاضعة لنفس اللعبة : الضريح والمقبرة والمدينة أشباح لمآثر تنعكس على بعضها باستمرار بل يمكن القول إن المدينة ليست إلا مقبرة وسجونا أشبه بالمقابر، ومجموعة أضرحة يفضي بعضها إلى بعض، ويحيل بعضها على بعض. والشخصيات في الرواية تعاني نفس المصير، سواء منهم المجانين في سلاسلهم الحديدية؛ في سيدي بونافع، أو الشبان في المدينة حيث الاختطاف والاعتقال واليأس.

وتلف كل هذه الكائنات والأشياء ألوان شتى من الجنون الذي يجعلها تلوك نفس الكلمات، وتقوم بنفس الحركات كأنها خاضعة لقانون الشكل الدائري، شكل الطقوس الشعائرية البدائية.

4- المباءة ، ص 33.

5- المباءة ، ص 170.

والدائرة كرمز تحيل، بصفة عامة، على الانغلاق الذي لايترك مجالا للأمل، والصرامة التي لاتقبل أي خطأ في القياس، والجمود في نقطة الصفر، نقطة البداية - النهاية.

وفي إطار هذا الشكل الدائري لايصبح الكلام حقلا للتواصل، ولا تغدو اللغة المكان المفضل للاستيلاء على الآخر(6)، إذ أن الكلام كمهارة في التعبير وكوسيلة قوية للإقناع، يفقد فاعليته وجدواه، في فضاء يسوده منطق السلطة في عناده وجموده، وعدم مبالاته بالحوار، وذلك ما قد يفسر لجوء قاسم إلى الصمت أو إلى الكلام الذي هو في حكم الصمت، خلال فترة إقامته في المقبرة قرب ضريح سيدي بونافع حتى أصبح يعد من أشباه المجانين.

وإذا كانت الدائرة كشكل وكرمز تتحدد في الإطار الذي أبرزنا بعض عناصره، فإن الوعي بها، في الرواية، خلق أفق أمل، وذلك ما حققه قاسم الذي عاش حياة عادية، كسجان رئيسي إلى أن تعرض ابنه منير للاختطاف والتعذيب، فقرر الفرار من المدينة متخفيا في شخصية نقاش لشواهد القبور. ورغم ما كان يبدو عليه من مظاهر السلوك غيرالسوي كرسم حيوانات وأشياء على جسمه، ومعاشرته الودية للمجانين الذين كانوا يطمئنون إليه، فإنه لم يصدر عنه ما يمكن أن يعتبر جنونا، وإن كان يبدو في نظر بعض شخوص الرواية، غير عادي، وذلك ما لاحظه الشرفاء عندما رأوا بعض الرسوم التي على جسمه تغادره وتتحول إلى كائنات حية :«قاسم، هل هو ساحر»(7) فأجابهم السي الهاشمي «عجائب، الرجل مجنون»(8)، وعند تفجيره للسد، بعد الإعداد لذلك بإتقان وفي سرية تامة، تبين أن الجنون، في هذه الحالة، كان قناعا للثوري الذي آثر لغة العمل على لغة الحوار المفتقدة.

6- أفدنا مجمل الافكار الواردة في هذا التحليل حول اللغة والجنون وبلاغة الجنون من :
Shoshana Felman, La folie et la chose littéraire : seuil 1978.

7- المباءة ، ص 172.
8-المباءة ، ص 172.

وتفجير السد يعني الخروج من الدائرة : دائرة الضريح المقبرة، دائرة الجنون وإن اعتبرت عملية التدمير في حد ذاتها في نظر الشرفاء من صميم الجنون.

وفي هذه المرحلة بالذات يخرج قاسم من الإطار البيوغرافي الذي كان يتحرك داخله في المرحلة الأولى من حياته (رجل ، متزوج، أب موظف...) ليصبح علامة نصية منتجة لعلامات في إطار دينامية اللغة، وذلك ما سيتحقق في مرحلة لاحقة، بشكل أوضح عندما يقرر أن يذبح القطط التي تعيش معه :«الآن رأيت نفسي كيف أصير سفاحا... عرفت السفاح في، هو أراد أن يذبح القطط ويصنع من جلودها المعطف. أراد أن يذبح شعبه، مجنون هذا السفاح، ومجنون هذا الذي استيقظ في أعماقك ياقاسم»(9) من طبيعة النظام السردي الدينامي تفتيت الشخصية وخلق انفصامات داخلها عن طريق لعبة الضمائر النحوية، وذلك ما يبرزه الانتقال أولا من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب: «عرفت السفاح في»، «هو أراد أن يذبح القطط»، ثم الانتقال ثانيا من ضمير الغائب الفردي المطابق لضمير المتكلم إلى ضمير الغائب الذي يمثله السفاح الذي «أراد أن يذبح شعبه». وهذا الضمير الأخير هو الذي ساعد على نقل المونولوج من المستوى الذاتي إلى المستوى الرمزي، وساهم في نفس الآن في نقل شخصية قاسم من الإطار البيوغرافي إلى مستوى العلامة الروائية.

في القسم الأخير من الرواية يتحدث السارد عن الوباء الذي أصاب مدينة فاس وكأنه ليس إلا نتيجة لوباء آخر يتمثل في أصناف التعذيب والتشويه التي كانت تواجه بها السلطة شباب فاس، ومن بينهم (منير) الذي رجع إلى منزله بعد أن تعرض للاختطاف :«وجه أصفر،... العينان مفتوحتان على فراغ. كان يرتدي لباسا وسخا حافي القدمين. أمه بكت... رأت الحروق، كل جسده حروق. دوائر صغيرة تنتشر بالعشرات على باطن الذراع والصدر والبطن وجانبي الفخذين»(10)، وهو تشويه شبيه بالمرض الذي

9- الباءة ، ص 40.
10- الباءة ، ص 82.

أصاب سكان فاس، «صارت وجوههم ذات تجاعيد حلزونية، مع انتفاخ باد. يقع كالبرص ولكنها تشبه صدف المحار... تحلزنت الوجوه وغطتها طبقة من قشور منطفئة»(11).

وهذه الوضعية الجديدة التي وجد الشرفاء أنفسهم فيها جعلتهم في اضطراب مستمر، يبحثون عن علاج لمرضهم دون جدوى، ويرددون : «نحن شرفاء فاس، نعطي الغالي والنفيس ولانطيق أن نرى وجوهنا هكذا»(12) ويقدمون القرابين للولي سيدي بونافع، ويطلبون من مقدم الضريح السيد الهاشمي أن يطلعهم على إرادة الولي، وكأنه أصبح يمثل دور وسيط الوحي عند الإغريق(*) ويجرى حوار بين الطرفين يفتتحه السي الهاشمي:

«الولي يريد الأرض

- هل قال ذلك؟

- لعله يريد الأرض، أعطوه الأرض يعطكم الولاية،

- الولاية ؟ نريد الشفاء.

- لابد أن تبقوا هنا بجواره. هاتوا بناتكم وأولادكم وتعالوا لتسكنوا بجوار الولي»(13).

يضعنا هذا الحوار أمام بلاغتين : بلاغة الجنون، ويضطلعُ بها الهاشمي، وبلاغة القانون والجاه وتمثلها ملفوظات الشرفاء. وقد ظهرت هشاشة هذه الأخيرة أمام منطق يشتغل خارج القواعد و الحدود في إطار الصفقة التجارية التي تقوم على الحصول على

11- المباءة ، ص 146.
12- المباءة ، ص 157.
* الموقف الذي تصفه (المباءة) والمتمثل في طلب الشرفاء من الهاشمي استشارة الولي سيدي بونافع في شأن مرضهم، شبيه بماحدث في مسرحية (أوديب ملكا) لسوفكلس حيث عم الطاعون مدينة طيبة. وعند ما سئل وسيط الوحي كان جواب الآلهة : «سيتوقف الطاعون عندما يطرد من المدينة قاتل الملك لوسيوس».
13 - المباءة ، ص 175.

الشفاء مقابل التنازل للهامشي عن الأرض التي يملكها الشرفاء، أراضيهم التي «غطت كل الأرض» (14) والتي يسقيها السد.والمسألة لاتقتصر على تبادل الأرض بالضريح، بل تتجاوزها إلى ما هو أعمق، ففي إطار هذه الصفقة يتحول الشرفاء إلى مجانين.

وهذا التبادل للمواقع، الشريف يتحول إلى مجنون، ومقدم الضريح إلى متاجر بالقيم، والمجنون قاسم إلى ثوري، يعطي للنص إيقاعا خاصا يرتكز على لعبة الأقنعة، إذ تحاط الأحداث والشخصيات، في إحدى مراحل السرد بغموض لاينفك ينقشع تدريجيا، وإلى قانون الاحتمال الذي يجعل الرواية منفتحة على عوالم الممكن .

ولايكتفي الكاتب بهذه التلوينات في طرائق السرد، بل إنه في إطار التفاعل بين مكونات النص، يلجأ أحيانا إلى (الاستعارة) لشعرنة الحكي ولتكثيفه في صور دينامية، باعتبار الاستعارة تنطلق كما يرى "ريتشاردز" « من شيئين مختلفين يعملان معا... ومرتكزين على فكرة أوعبارة، ونتيجة التفاعل بين الحدين أو (الشيئين يأتي المعنى»(15) وهو المفهوم الذي وضحه "ماكس بلاك" الذي ركز على التوتر بين «بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، بين موضوع رئيسي وموضوع ثانوي مرتبط به»(16) وإذا كان الموضوع الرئيسي في (المباءة) يدور حول أنواع العسف التي تقوم بها السلطة تجاه المواطنين، فإن الموضوع الثانوي يتناول محكي النسر الذي «اختطف الدار إلى الصحراء، ثم نهش ثديي المرأة، وأكل حبات العيون... والبنت أكل النسر فخذيها وثدييها، ثم هوى وهو يضحك، وأحرق بسيجارته ساعدي الولد» غير أن هذا التركيب الاستعاري (السلطة- المنسر) لايقف كما هو الشأن في الشعر الذي يقوم على التلميح والإشارة، عند نقط التقاء الشيئين أو الحدثين..بل ينطلق من ذلك لتشييد سلسلة الاستعارات الجزئية ذات الطابع السردي التي تتوسع،وتمتد على شكل محكي يتداخل معجمه وتركيبه

14- المباءة، ص 160.

15- يوسف مسلم ابو العدوس، النظرية الاستبدالية للاستعارة، حوليات كلية الآداب، الكويت 1990.

16- نفس المرجع .

ودلالته مع المحكي الرئيسي، وذلك ما يجعلنا نميل إلى إطلاق مصطلح استعارة سردية على هذا النوع من التعبير : فالنسر في البداية كان وشما على جسم قاسم، ثم صار طائرا كاسرا عمل على إبادة عائلة قاسم، وأخيرا نجده في صراع مع ثعبان : «الثعبان يطل من أعلى القبة، والنسر يحلق فوق باحة الضريح... الثعبان يتلوى ويرفع رأسه نحو مكان تحليق النسر، والنسر يقترب من أعلى القبة»(17). وإذا كان الصراع في المحكي الأول الرئيسي انتهى بتفجير (السد) فإن هذا المحكي الثانوي، الاستعاري، ينتهي باحتراق النسر- الطاغية :«كان الثعبان ينفخ ناره الجحيمية والنسر يبرز منقاره المعكوف إلى الأمام. لكن النار أحرقت جناح النسر، فتهاوى فوق قبة الضريح... ثم عاد الثعبان وشما على صدر قاسم »(18).

وهكذا يؤكد السارد في المحكيين النهاية الحتمية والمأساوية لقوى الاستبداد ، مبرزا بذلك طابعه الأطروحي الذي يساهم في توليد حركة السرد على مختلف مستوياته الكبرى والصغرى داخل النص.

من أهم ما يثير الانتباه عند قراءة هذه الرواية تلك التأملات التي تتوزع بين مختلف الفصول، ممثلة بذلك ما يسمى ب (كشف التقنية). فمنذ الوهلة الأولى تبرز بقوة الشخصية الساردة، في بحثها الشاق ودأبها من أجل نقش الحرف في المادة الصلبة، عن طريق الإزميل. إنها المحاولة المضنية من أجل الوصول إلى جعل المادة تعبيرا عن الوجود، وعن الذات ولايتم ذلك، كما يتضح من النص، إلافي إطار الدهشة والنشوة واللقاح.

وهكذا تصبح الكتابة نوعا من «التوجد الشبقي» ومن «الإحساس بالتكون» أشبه بالعلاقات الجنسية الحميمية، حيث يحضر الإزميل واللوحة الرخامية البيضاء بدلالاتهما الرمزية :«لاتنس أن تحرك الساكن وتروض لحظة الدهشة التي فيها تنكشف العلاقة بين طرفك الحاد المسنون وبين اللوحة الرخامية البيضاء»(19).

17- المباءة ، ص 173.
18- المباءة ، ص 174.
19- المباءة ، ص 11.

وفي مقطع سردي آخر يقدم لنا محكي صغير عن العلاقة بين الشخصية الساردة والحرف : اللقاء المطاردة، ثم بداية التفاهم :«نسير معا ويدي في يده، وهو يقول لي وأنا أقول له»(20)، ثم تأتي مرحلة ثانية تتم ضمن طقوس المضاجعة : «أعريه أغريه، ويغريني، يتعرى، وأغريه بالصمت والكلام ومراودة اللهيب»(21)، ثم تأتي النهاية: «احتراق الشخصية الساردة بسعير الكتابة-اللذة حيث «يصير الحرف لهيبا وأنا أحترق»(22).

ويلاحظ أن هذا المحكي يأتي مكملا لمجمل الخواطر التي طرحت في المقطع السابق، إلا أنه ورد في إطار حركة درامية.

وهناك محكي ثالث يصف طبائع وسلوكات الحروف (24) : فيها المخاتل، الذي «يأخذ من الخلف» والمسالم الذي «يميل ويسيل»، وفيها الأشم الذي «يرفع هامته فوق الحروف»، وفيما الشهواني الذي «يشتهي الحرف»، وأخيرا هناك الحرف المجنون بلذة الالم التي لاتتم إلا بالاحتراق الشبقي.إنه بطل هذا المحكي؛ وهو أشبه في سلوكه بقاسم وبابنه منير، في اعتصارهما للألم حتى الثمالة من أجل المتعة التي تتيحها الأحلام والقيم والمبادئ التي تسكنهما. وهنا يلتقي مصير الحرف الذي يكتب الحكاية مع مصير بطل الحكاية، نوع خاص ومتميز من تداخل الحكايات في صُلب النص الروائي.

اتخذت (المباءة) شكل استعارة «سردية» : بدأت كمفردة لغوية واتسعت وتشعبت عبر تضاريس الواقع، ومنعطفاته وخباياه موشومة، مثل (قاسم) بصور العسف والقهر والابتذال والجنون، مثقلة بحمولة تاريخها اللغوي الخاص، وبتاريخ مدينة أصبحت المباءة تنوب عنها وتحتل موقعها، وتحيل عليها في نفس الآن.

20- المباءة ، ص 31.
21- المباءة ، ص 31.
22- المباءة ، ص 31.
23- المباءة ، ص 15.

في هذه النقطة بالذات حيث يتداخل العنصر المعجمي مع العناصر التشكيلية السردية تكتسب الرواية أبعادها الدلالية والإديولوجية العميقة فبدل (فاس-الحضارة) أصبحنا، في هذا النص أمام (فاس المباءة) ثم أمام (المباءة) كمفردة وكتاريخ وكرواية.

تركيب عام

تركيب عام

نقدم في نهاية هذه التحليلات ما استخلصناه من أفكار وأسئلة حول المتن الروائي في المغرب، ويمكن تصنيفها كما يلي :

1- لاحظنا أن جل الروايات وظفت الحكي الشعبي بمختلف سجلاته الأسلوبية؛ فإذا كان شغموم وزفزاف قد استثمرا عناصر من الحكي الشفاهي، في الحوار خاصة، فإن محمد عز الدين التازي استعار الشكل العام لقصيدة (الطام) فأصبح القارئ أمام نص الرسم داخل نص الرواية، يحكي كل منهما بطريقته الخاصة، عبر اللغة، قصة الاستبداد. بينما كانت الأسطورة، ممتزجة بالسيرة البطولية، وهما يمثلان مرحلة بدائية في تاريخ الحكي العالمي حاضرة عند م.ربيع، بعوالمها العجائبية.

2- وإذا كان التراث السردي العربي مندسا بأشكال مختلفة في ثنايا النصوص الروائية المدروسة، فإنه برز بقوة في «الجنازة» للمديني من خلال التناص مع القرآن والحديث النبوي، وبشذرات من كتاب (سر الأسرار لتأسيس السياسة، وترتيب الرئاسة وكتاب الشعبي (سير الملوك) و(عجائب المخلوقات) للقزويني. كما لاحظنا أن (بدر زمانه) تتأطر بعض فصولها على أساس الصور التي يقدمها القرآن عن الجنة والجحيم، ويوسف وزليخة، حلم نحر إبراهيم لابنه اسماعيل.

3- وليست طرائق السرد الغربية بأقل حضورا، فجميع الروايات التي درسناها، لها وعي بدرجات مختلفة، بهذه الأساليب السردية، كما أن لها قدرة على توظيفها. فقد استعمل كل من شغموم وبرادة والعروي والتازي، أسلوب كشف التقنية الذي جعل النص يتمحور حول مسارين : مسار حكائي، وآخر تنظيري، يتماهيان في فضاء النص كما

وظف زفزاف والهرادي والتازي تقنية تشظية الشخصية وتقديمها أقساطا على غرار العرض السينمائي البطيء، الذي يتناول خاصة تلك المشاهد التي تمثل حالات الانتظار، أو المراحل الانتقالية قبل اتخاذ القرار.

4 - تكاد جل روايات المتن تلتقي في استعمال تقنية الحلم، كوظيفة سردية، وكمجال لتمظهر الرغبة المرتبطة ب (الهو). غير أن ما سجلناه هو أن هذه الأحلام تصبح أحيانا ميدانا لتجلي الأنا الأعلى، لوجودها بجوار ما قبل الشعور، بينما يصير النص الروائي، إن صح التعبير، حلما، من درجة أولى، يصف النزوات الجنسية، كما نجد ذلك في (المرأة والوردة) و(لعبة النسيان) وذلك ما يؤكد خصوصيتهما وأصالتهما.

ولايخفى أن الكتابة عند م.شغموم تقوم أساسا على عدة مرتكزات، في مقدمتها الحلم الذي يحتل إلى جانب ذلك مكانا بارزا في صياغة الأحداث الروائية. وللحلم كما ذكرنا موقع متميز، في (بدرزمانه) إذ يمثل محكيا رديفا للواقعي، ومن المؤكد أن رواية الهرادي، هي مجموعة أحلام في الدرجة الأولى، تقوم على تعرية الواقع والسخرية منه. ويدخل في تكوين الروايات التي أشرنا إليها ما أطلق عليه (بيلّمان نويل) لاشعور النص، انطلاقا من مبادئ وقواعد التحليل النفسي الفرويدي وامتداداته.

5- جل روايات المتن تتضمن أشكالا من (التحول) الذي استعمل جزئيا عند زفزاف لإبراز الصراع بين (الأنا) و(الآخر)، (عدن) (ديبوا)، واتخذ عند التازي، في إطار منطق الجنون، شكل صفقة الأرض مقابل الولاية، وانتقال الشرفاء من عالم الأسوياء إلى عالم المجانين. وواضح أن التحول كان كليا في (أحلام بقرة) حيث يمتزج بعنصر المفارقة لفضح المؤسسة الإديولوجية.

6- تم تشغيل المفارقة في جل روايات المتن ، كعنصر ساهم في تشييد النصوص وصياغة الدلالات ، وبلورة رؤيا خاصة للعالم ، بدءا من (الزاوية) حيث المفارقة المندمجة مرورا ب (المعلم علي) التي تركز على المفارقة الإيديولوجية ، وتقدم ، نتيجة لذلك ، خطابا مدمرا للقصة . وفي روايات أخرى، مثل (عين الفرس) و (أحلام بقرة)

و (المباءة) يصبح الحكي كله قائما على المفارقة التي تكتسب طابعا بنائيا ينتج بروز ما يمكن أن نسميه ب (النص -المفارقة).

7- ارتقى التعبير، في هذا المتن إلى مستوى اللغة الروائية، في دقتها وتنوعها وشفافيتها، رغم اختلاف الأساليب المستعملة بحيث يمكن أن نقول إننا أمام بلاغة للسرد تخضع لقواعد خاصة على مستوى المعجم والتركيب. ورغم التباين الواضح مثلا بين لغة المديني و التازي من جهة ولغة الهرادي ، والخمليشي من جهة ثانية ، فلا يسع القارئ إلا أن يعترف أن كثافة التعبير وغزارة الصور، وعنف السرد، جعل النصوص المذكورة تتجاوز ما يسمى بمنطق الأحداث للانخراط في منطق الكائن.

8- في إطار آخر، تجدر الإشارة إلى أن كلا من (لعبة النسيان) و(الجنازة) تناولت تيمتين متعارضتين : الأولى ركزت على الأم، والثانية على الأب. وربط م.براد بين الأم وفاس مسقط رأس السارد المشارك، بينما اعتبرت المدن محطات عابرة ومتغير وزائلة عند المديني، مقابل (الأرض) بدلالاتها الرمزية.

وفي الروايتين معا، تموت الأم ويموت الأب، وتنقرض القيم الأساسية تدريجيا وتخضع فاس، والدار البيضاء للتحول والمسخ بينما تبقى (الأرض) راسخة تعكس مث الصمود التي برزت في جنازة الشهيد.

إن الروايتين معا تطرحان، بطرق مختلفة حينا ومتقاربة حينا آخر، مسألة البح عن الجذور واللحظات البدئية في عالم مليئ بالمفاجآت والتغيرات.

9- وتجدر الإشارة إلى أن جل هذه النصوص، رغم اهتمامها بالأشكال السر كانت منخرطة بدرجات متفاوتة في الواقع ومنشغلة بأسئلة الراهن : وهـ عكست رواية «المعلم علي» من خلال توظيفها لصوت الكاتب الواقعي، والكا الضمني، الأطروحة ونقيضها، وقدمت بذلك صيرورة الواقع قدر اهتمامها بالوا بينما كانت (المرأة والوردة) و(الجنازة) و(لعبة النسيان) و (المباءة) و (الفرس)، و (اشتباكات) من خلال الصور الشعرية والمشاهد، والتلوينات اللغوية ج

في الرفض، بخلاف «بدر زمانه» التي كانت تتسم بالحذر في اتخاذ المواقف الحاسمة. ويصبح الوصف عند الهرادي في دقته وتسلله إلى الزوايا المعتمة والخفية، وسيلة لتعرية فظاعة الأوضاع.

10- تمثل جل روايات هذا المتن التطور الذي حققته الكتابة الروائية بالمغرب حيث أصبح من الممكن أن نتحدث عن تحول في الأذواق وفي الوعي الاستيطيقي ، نتج عنه اهتمام متزايد بالشكل والبناء .

تحاول هذه النصوص الانفلات ، مما سماه (ماري .ج) بإواليات الارتداد والتماثل، وتسعى للمغامرة في منطقة الاختلالات : ففي (بدر زمانه) يتداخل الواقعي واللا شعوري والأسطوري ، كمحافل سردية متضاربة ومتظافرة ، في الآن ذاته ، في أفق تكون النص الروائي ؛ وفي (الجنازة) يمتزج الشعري بالأسطوري ، في فضاء مليئ بالتوترات ، على مستوى الأجناس الأدبية ومستويات التعبير ، بينما تحتضن (عين الفرس) و (أحلام بقرة) و (المباءة) و (اشتباكات) أنماطا من التفاعل بين الحكي الشعبي والحكي التراثي ، وتنميطات السرد الجديدة .

ففي إطار هذا التوتر بين المحافل السردية والأجناس الأدبية يشتغل المتن الروائي المغربي ، وتتحدد خصائصه البنائية والدلالية .

11- إذا كانت كل رواية، كما يقال، تخضع لاستراتيجية سردية، وفق نموذج دينامي، يؤشر على التجاوزات في الدرجة الأولى، فإن ما لاحظناه إلى جانب ذلك، هو أن جل هذه الروايات كتبت وفق نموذج منطقي، يربط بين البدايات والنهايات، رغم اختلالاتها، ووفق تصميم هندسي ضمني، رتبت على أساسه المسافات والمواقع والأشكال والألوان.

وهكذا يبدو أن الاختراقات التي سجلناها في إطار دينامية النص، تخضع هي نفسها لاستراتيجية تقيم التوازن بين المعيار وخرقه من أجل تشييد كتابة روائية جديدة تدخل في اعتبارها أفق انتظار محفل التلقي.

المتن الروائي

- التهامي الوزاني، الزاوية، مطبعة الريف، تطوان 1942.
- عبد الكريم غلاب، المعلم علي، المكتب التجاري، بيروت 1971.
- محمد زفزاف، المرأة والوردة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط 2، 1981.
الطبعة الأولى ، بيروت 1972م.
- عبد الله العروي، الغربة، دار النشر المغربية، 1972.
- مبارك ربيع، بدر زمانه، المؤسسة العربية، بيروت 1983.
- محمد برادة، لعبة النسيان - دار الأمان - الرباط 1987.
- أحمد المديني، الجنازة، منشورات دار قرطبة، الدار البيضاء 1987.
- الميلودي شغموم، عين الفرس، دار الأمان - الرباط 1988.
- محمد الهرادي، أحلام بقرة، منشورات دار الخطابي، البيضاء 1988.
- محمد عز الدين التازي، المباءة، افريقيا الشرق، البيضاء 1988.
- م. الأمين الخمليشي ، اشتباكات ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط 1990.

المراجع بالعربية

- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ط 1 ، 1970.
- محمد مفتاح، دينامية النص : تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1987
- مجلة فصول ج II 1982.
- ديفيد ديتشيس، مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس ، دار صادر ، بيروت 1967.
- على زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم ، القطاع اللاواعي في الذات العربية ، دار الطليعة ، 1977.
- شوقي عبد الحكيم، السيرة والملاحم الشعبية العربية ، دار الحداثة ، بيروت 1984.
- مجلة الباحث السورية ، 1978.
- د. سي.ميويك ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد 1977.

- يوسف مسلم أبو العدوس ، النظرية الاستبدالية للاستعارة ، حوليات كلية الآداب الكويت ، 1990.
- كولن ولسن ، فن الرواية ، ترجمة محمددرويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، 1986.
- مالكم برادبري ، الحداثة ، ترجمة مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد 1987.
- وليم راي ، المعنى الأدبي ، من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ترجمة يونيل يوسف عزيز ، بغداد دار المامون للترجمة والنشر ، 1987.

المراجع بالفرنسية

Abraham (k) : Le rêve et le mythe, Payot, trad.I. Barande et E.Grin 1973.
Bakhtine (M): Esthétique et théorie du roman, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
Bakhtine (M) : La poétique de Dostoievski, Paris, Seuil, 1970.
Bellemin - Noël (J) : Vers l'inconscient du texte, P.U.F. 1979.
Boureau Alain : Le récit réversible, Poétique n° 8, 1980.
Bremond (Cl) : La logique des possibles, Communication n° 8, 1966.
Brulotte (G) : Petite narratologie du récit, Poétique n° 85,1991.
Dällenbach (L), Le récit spéculaire, Seuil, 1977.
Durand (G) : Le Décor mythique de la chartreuse de Parme, ed.
Librairie José Corti, 1983.
Eco (U) : Lector in fabula, Paris, Grasset, 1979.
Felman (S) : La folie et la chose littéraire, Seuil 1978.
Frye (N) : Anatomie de la critique, NRF, Gallimard, 1969.
Jakob (F) : La logique du vivant. Paris, Gallimard 1970.
Freud (S): Cinq leçons sur la psychanalyse.Payot, 1968.
Greimas et Courtes : Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979, pp 389-390.
Joyce (J) : Ulysse. trad de A.Marel et S. Gilbert.
Krysinski (V) : Carrefours de signes essais sur le roman moderne, Mouton, 1981.
Lintvelt (J) : Essai de typologie narrative: le point de vue.éd, José Corti. Paris, 1981.
Lukacs (G) : L'âme et les formes.
Mary (G) : Des figures aux structures , Poétique n° 51, 1981.
Raimond (M) : La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingts, Paris, José Corti 1961.
Ricoeur (P) : Temps et récit ,Tome I, Seuil 1983.
Rossum-Guyom (F.V) : Critique du roman, Gallimard 1970.
Rudigoz (Cl) : Systématique génétique de la métaphore sexuelle, Unversité de

Lille III, Photo, 1978.
Safwan (M) : De la structure en psychanalyse : Qu'est ce que le structuralisme? Paris seuil 1968.
Scholes (R) : Les modes de la fiction, Poétique n° 8, 1977, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Richard.
Suleiman (S.R) : Le roman à thèse ou l'autorité fictive, P.U.F. (écriture), 1983.
Thinis (G) et A. Lempereur : Dictionnaire général des sciences humaines, 1984
Tieghem (Ph.V) : Dictionnaire des litteratures, Paris, P.U.F. 1968.
Wellek (R) et Warren (A) : La théorie litteraire, trad. T. Pierre Audigier et J.Gattégno. Seuil 1971.
Zumthor (P), Le masque et la lumière, la poétique des grands rhétoriqueurs, Seuil, 1978.

الفهرس

التصفيف الالكتروني
ملتكوم . 83-36-67
الرباط

مطبعة المعارف الجديدة
زنقة الرخاء — الحي الصناعي
الهاتف : 7947 08/09/15
الرباط

إذا كانت كل رواية، كما يقال، تخضع لاستراتيجية سردية، وفق نموذج دينامي، يؤشر على التجاوزات في الدرجة الأولى، فإن ما لاحظناه إلى جانب ذلك، هو أن جل هذه الروايات كتبت وفق نموذج منطقي، يربط بين البدايات والنهايات، رغم اختلالاتها، ووفق تصميم هندسي ضمني، رتبت على أساسه المسافات والمواقع والأشكال والألوان.

وهكذا يبدو أن الاختراقات التي سجلناها في إطار دينامية النص، تخضع هي نفسها لاستراتيجية تقيم التوازن بين المعيار وخرقه من أجل تشييد كتابة روائية جديدة تدخل في اعتبارها أفق انتظار محفل التلقي.

أحمد اليبوري: أستاذ التعليم العالي بجامعة محمد الخامس (كلية الآداب بالرباط). له (الفن القصصي بالمغرب) وأبحاث عديدة عن القصة والرواية في العالم العربي.

مطبعة المعارف الجديدة
زنقة الرخاء — الحي الصناعي
الهاتف : 7947 08/09/15
الرباط

40 درهما